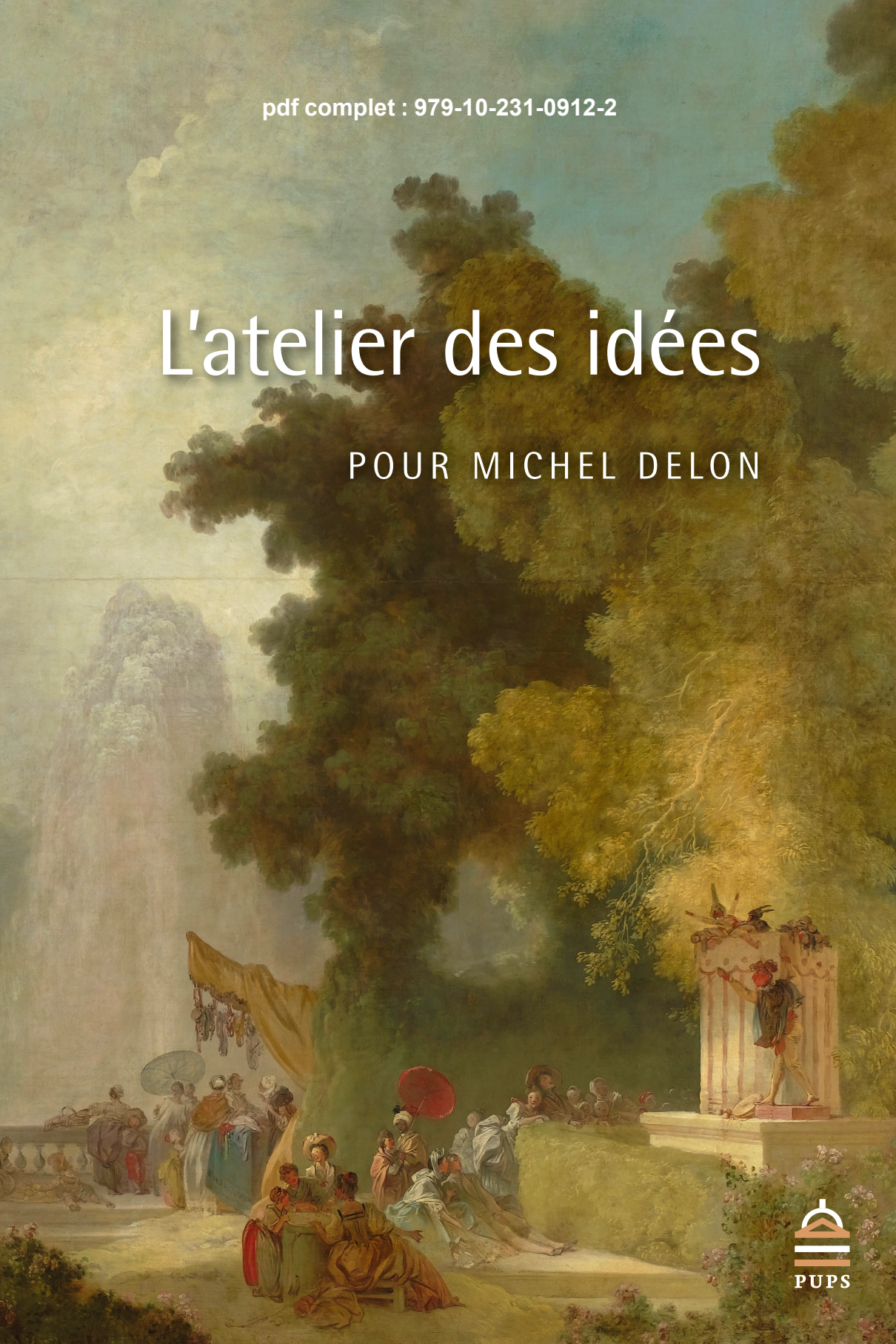


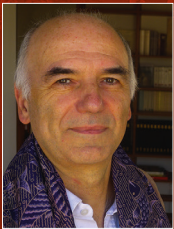
pdf complet : 979-10-231-0912-2

L'atelier des idées

POUR MICHEL DELON



Les idées traversières de Michel Delon créent, dans ce livre de mélanges, des circuits, des connexions, parfois des lignes d'erre ou des discrédances. Elles éveillent partout des échos parmi ces études qui lui sont offertes. On peut y lire des travaux sur les auteurs qui l'ont intéressé toute sa vie, Diderot, Sade, André Chénier, Crébillon, Casanova, sur les phénomènes et les courants littéraires et culturels qui ont eu sa prédilection, le libertinage, les Lumières. Ces idées éclairent les formes, la poésie, le théâtre, le roman, les essais. Elles portent la marque d'une profonde actualité autant que de leur historicité, agissant à la manière des meilleures mises en scène de théâtre, qui se saisissent d'un texte et l'éclairent aujourd'hui. On rencontrera donc aussi Baudelaire, Artaud, Nodier. *L'atelier des idées*, ici présenté, est d'abord l'œuvre des mots, opérant à la manière des rameaux retirés des solutions salées, dont parlait Stendhal. Les idées, de ce fait, ne sont nullement idéales ou idéelles. Elles ne sont pas dans la littérature et n'existent pas ailleurs ou autrement que dans l'écriture, car c'est ici, comme on verra, la littérature qui pense.



Michel Delon a enseigné dans les universités de Caen et d'Orléans avant de devenir professeur à Nanterre, puis à Paris-Sorbonne. Il s'est fait connaître par *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières. 1780-1820* (1988), par le *Dictionnaire européen des Lumières* (1997), ainsi que par ses éditions de Sade, puis de Diderot dans la Bibliothèque de la Pléiade. Avec les étudiants dont il a dirigé les doctorats, il a perpétué la tradition de l'histoire des idées. Engagé dans les échanges internationaux, il a fondé avec Michael Bernsen

et Giovanna Angeli le doctorat sur « Les mythes fondateurs de l'Europe dans la littérature, les arts et la musique » entre les universités de Bonn, de Florence et de Paris-Sorbonne (2007). Ses récentes publications cherchent une vulgarisation des travaux de recherche : *Le Savoir-vivre libertin* (2000), *Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle* (2011), *Diderot cul par-dessus tête* (2013). Il a été coopté comme membre étranger de l'Académie royale du Danemark (2009) et de l'Académie des sciences de Turin (2012) et fait docteur *honoris causa* de l'université de Bonn.



Couverture : Jean-Honoré Fragonard, *La Fête à Saint-Cloud*, huile sur toile, ca 1775-1780, Paris, collection de la Banque de France
© RMN-Grand Palais/Gérard Blot

L'ATELIER DES IDÉES

Lettres | Françaises

Collection dirigée par Michel Murat

L'Enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français

Sylvain Cornic

Préface de Jérôme de La Gorce

Balzac, le texte et la loi

Michel Lichtlé

Préface de Françoise Mélonio

La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature

Simon Bréan

Préface de Gérard Klein

L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust

Luc Fraisse

L'Histoire littéraire des écrivains

Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.)

Préface d'Antoine Compagnon

L'Envie. Une passion démocratique au XIX^e siècle

Fabrice Wilhelm

L'Idylle en France au XIX^e siècle

Violaine Boneu

Henri Michaux : voir (une enquête)

Franck Leibovici

La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque

Céline Pardo

Baudelaire et l'estampe

Claire Chagniot

Giono au delà du roman

Denis Labouret

Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne

Anne Reverseau

Jacques Berchtold & Pierre Frantz (dir.)

L'Atelier des idées

Pour Michel Delon



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© Sorbonne Université Presses, 2021

- ISBN PAPIER : 979-10-231-0570-4
PDF complet : 979-10-231-0912-2
- Abramovici – 979-10-231-0913-9
I Andries – 979-10-231-0914-6
I Angeli – 979-10-231-0915-3
I Asholt – 979-10-231-0916-0
I Berchtold – 979-10-231-0917-7
I Bernsen – 979-10-231-0918-4
I Bernier – 979-10-231-0919-1
I Crogiez – 979-10-231-0920-7
I Cronk – 979-10-231-0921-4
I Fiorentino – 979-10-231-0922-1
I Frantz – 979-10-231-0923-8
I Lefay – 979-10-231-0924-5
I Lund – 979-10-231-0925-2
I Martin – 979-10-231-0926-9
I Oehler – 979-10-231-0927-6
I Rieger – 979-10-231-0928-3
I Sozzi – 979-10-231-0929-0
I Thoma – 979-10-231-0930-6
I Wahlberg – 979-10-231-0931-3
- II Castonguay-Bélanger – 979-10-231-0932-0
II Chassot – 979-10-231-0933-7
II Graille – 979-10-231-0934-4
- II Igalens – 979-10-231-0935-1
II Loubere – 979-10-231-0936-8
II Pujol – 979-10-231-0937-5
II Sajous – 979-10-231-0938-2
II Salem – 979-10-231-0939-9
II Sgard – 979-10-231-0940-5
II Barsacq – 979-10-231-0941-2
II Fauskevag – 979-10-231-0942-9
II Genand – 979-10-231-0943-6
II Maggetti – 979-10-231-0944-3
II Marchand – 979-10-231-0945-0
II Perez-Perez – 979-10-231-0946-7
II Poitry – 979-10-231-0947-4
II Sandrier – 979-10-231-0948-1
II Wynn – 979-10-231-0949-8
II Boussuge – 979-10-231-0950-4
- III Belleguic – 979-10-231-0951-1
III Bukdahl – 979-10-231-0952-8
III Geyer – 979-10-231-0953-5
III Kozul – 979-10-231-0954-2
III Lotterie – 979-10-231-0955-9
III Charbonneau – 979-10-231-0956-6
III Galligani – 979-10-231-0957-3
III Jaquier – 979-10-231-0958-0
III Kahn – 979-10-231-0959-7

Mise en page Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S, Issigeac
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

LIMINAIRE

Quand Jacques Berchtold et moi-même avons proposé à Michel Delon de lui offrir un volume de *Mélanges*, nous avons perçu un moment d'hésitation. La tradition académique, il le savait, prévoit ce moment pour ceux qui ont fait une belle carrière universitaire, moment où l'amitié et la reconnaissance suscitent ces marques d'honneur, mais Michel Delon a toujours éprouvé un mouvement de recul devant l'Université traditionnelle, celle d'avant 1968 dont on trouve aujourd'hui assez vite les traces létales dans notre système académique. Et s'il a accepté (très vite), c'est à cause de la double signification intellectuelle et amicale que nous entendions avec lui donner à ce volume. Moment académique mais aussi moment de résistance à certaines formes d'académisme. L'attachement qui est le sien aux idées et à l'histoire des idées à laquelle il a offert une si passionnante illustration, mais à une histoire des idées transformée par l'étude des formes, l'analyse littéraire, le sens de l'histoire, l'ouverture sans limites à la culture des arts, peinture, théâtre, musique, architecture est au principe de ce livre. Une histoire des idées dans la tradition de la discipline mais aussi avec un refus de tout ce qui en évacue la pratique de la littérature et l'amour de l'écriture. Une seconde boussole donne le Nord à l'histoire des idées telle que Michel Delon la conçoit, l'orientation européenne, sans laquelle cette discipline referme ses dents sur le fromage ranci d'un nationalisme qui lui a toujours inspiré une certaine horreur. Voilà pourquoi ce livre est si profondément ouvert aux contributeurs allemands, suisses, italiens, anglais, danois, norvégiens, canadiens. Michel Delon – on en a tous plaisanté – est partout à la fois, dans les universités du monde entier mais aussi, même et surtout, à la Sorbonne. Ses étudiants n'ont jamais douté qu'il serait présent en cours, sautant de Roissy ou de la gare du Nord jusqu'au V^e arrondissement. Ils l'ont toujours su accessible et scrupuleux dans ses tâches pédagogiques. Michel Delon a formé de nombreux étudiants et doctorants : autre ouverture de ce livre, verticale cette fois. On y lira les textes de jeunes chercheurs qui ont travaillé avec lui et sous sa direction, au côté de ceux de contemporains exacts et de ceux qui l'ont précédé dans les études dix-huitiémistes, ceux qu'on appelle parfois, dans certains milieux traditionnalistes d'un terme que Michel Delon n'a jamais utilisé, des *maîtres*. Car ce terme ne trouve sa vraie valeur que dans son usage aujourd'hui oublié de *maîtres d'école*, cette vraie noblesse de l'école républicaine, qui fut celle de la mère et de la grand-mère de Michel Delon.

Michel Delon a commencé ses études juste avant les événements de Mai 68, dans une Sorbonne dont l'état moral était catastrophique en dépit de la présence en son sein de professeurs de grande valeur. C'était une époque où un abîme séparait les étudiants de leurs enseignants, où un conformisme bien pensant était la règle chez les professeurs, tandis que chez les « assistants » et les étudiants, montait une attitude d'opposition systématique et raisonnée. Face à ceux qui allaient bientôt se trouver « contestés » (le mot est d'époque) radicalement et se bornaient parfois à répéter des cours usés jusqu'à la corde, les étudiants découvraient Marx, Lénine, Freud, Barthes, Foucault, Derrida, Lacan, Lévi-Strauss, pour lesquels leurs maîtres éprouvaient un mépris agressif. Les uns lisaient Racine avec Barthes, les autres ne juraient que par Picard. Le Rousseau de Starobinski nous passionnait alors, mais il était impossible de le citer à la Sorbonne, pas plus que Jean-Pierre Richard ou Jean Rousset, sans s'attirer les foudres des gardiens du temple. Delon eut la chance de rencontrer Jean Fabre et Jean Deprun, esprits ouverts et doux, qui, sans sacrifier rien de leurs convictions littéraires, savaient rester ouverts à une jeunesse impatiente. Il admirait (car, contrairement à d'autres qui ne savent que penser *contre*, il a toujours aussi aimé penser *avec*) ses aînés proches, Jean Sgard, à qui l'unit toujours une amitié profonde et respectueuse, Jacques Proust, Jean Ehrard, Georges Benrekassa. Jean Fabre dirigea le mémoire de maîtrise de Michel Delon qui, analysant « Les souvenirs de *La Nouvelle Héloïse* dans *Aline et Valcour* de Sade » découvrait, avec ce rousseauisme de Sade, les voies de la recherche qui serait désormais la sienne : le tournant du XVIII^e siècle, le libertinage sous tous ses aspects mais aussi la sensibilité, l'histoire des idées, mais aussi le romanesque. Ce sujet d'études permettait au jeune étudiant qu'il était alors d'exprimer de façon détournée une sensibilité que censurait à l'évidence une éducation laïque et moralisante, orientée sur la science et le militantisme syndical, fondée sur la conscience et la volonté. Sade et Rousseau ouvraient à un jeune universitaire les voies d'une pensée qui ne tournât pas le dos à son désir et à ses passions. 1968 bouleversa tout : l'Université devint une université de masse, des postes nombreux attirèrent une génération de jeunes intellectuels qui s'en saisirent. Elle redevint un lieu de débats et de pensée.

Cette période d'intense fermentation intellectuelle était aussi celle des amitiés et, au delà de la solidarité de génération, Michel Delon rencontra alors quelques amis avec qui ses liens ne devaient jamais se distendre ou se rompre. La vie, extraordinaire alors, du théâtre, du cinéma, de la théorie emportait la pensée dans une aventure qui a été celle de tous ses contemporains. On passait des nuits à discuter de Rohmer, de Resnais, de Godard, de Planchon, de Chéreau, de Strehler, de Ken Russel, de Cy Twombly ou de David Hockney. On découvrait une génération de jeunes Allemands dégagés de l'infamie des années nazies, et

une culture germanique vivace, Brecht, Hofmannsthal, Grass, Böll. Partout, la liberté s'affirmait, sans tabous, et Michel Delon en parcourait les chemins jusqu'aux limites que lui donnait son caractère et la conception personnelle qu'il avait de la morale. On partageait alors une passion pour un siècle, celui des Lumières, qui donnait aux espérances, aux utopies – aux illusions – révolutionnaires un arrière-plan, une perspective française que ne donnaient ni l'Union soviétique ni la Chine, qui passionnait certains de ses (de nos) amis. On suivait alors le séminaire passionnant sur l'utopie, qui, plusieurs années durant, réunissait des étudiants autour de Michèle Duchet, Jean Goulemot et Georges Benrekassa. Bientôt la division institutionnelle de Sorbonne fit naître un département de « Sciences des textes et documents » à Paris VII qui, après Vincennes, incarna le renouveau des études littéraires. Michel Delon, après l'agrégation, devenu professeur au lycée Voltaire, entreprit une thèse – Jean Fabre était mort dans des circonstances tragiques – sous la direction de Robert Mauzi, qui, à la Sorbonne (Paris IV), incarnait une ouverture d'esprit attestée par son amitié avec Roland Barthes et Michel Foucault. Rapidement, Michel Delon obtint un poste d'assistant à Caen – et il fut l'un des derniers de cette génération car, pendant dix années, il n'y eut plus de postes de littérature française à l'Université. Il s'y lia avec Annie Becq, Jean-Louis Backès et Jacques Seebacher, qui était entouré d'un groupe de disciples brillants et enthousiastes, parmi lesquels se trouvait Martine Robier, qui devint sa femme. De sa thèse d'État sur l'idée d'énergie au XVIII^e siècle, il tira un beau livre, justement célèbre.

C'est à Orléans que, devenu « maître-assistant », il termina sa thèse. Un groupe de jeunes Orléanais forma alors le premier cercle de ses élèves. Ils le suivirent ensuite à Nanterre où son séminaire avait beaucoup de succès. Patrick Graille, puis Jean-Christophe Abramovici, Mladen Kozul, Stéphane Pujol, Alain Sandrier, Nathalie Ferrand, Florence Lotterie, Stéphanie Loubère et bien d'autres. Après son élection à la Sorbonne, il réunit son séminaire au mien alors que je l'avais remplacé à Nanterre et que nous unissait déjà une amitié de longue date. Plus récemment, nous fûmes rejoints par Jean-Christophe Abramovici lorsque celui-ci fut élu lui aussi à la Sorbonne : mais il n'avait jamais quitté le séminaire. Quelques collègues étrangers y exposent leur recherche mais ce sont surtout les doctorants, venus de Chine, du Québec, du Brésil, du Japon, de Norvège ou d'Italie, qui présentent leurs travaux, qui sont longuement et collectivement discutés. Parfois, ils rassemblent leurs réflexions autour d'un thème décidé pour l'année. Quelques-uns de ces séminaires ont été publiés, dans la revue de Nanterre, *Littérales*, ou dans la revue *Orages*. C'est ici l'occasion de souligner l'ouverture aux autres qui est au principe des relations qu'il entretient avec ses élèves. Sans doute, chaque lien est-il profondément individuel et personnel, mais Michel Delon fait précisément place au travail et à la pensée

de chacun, laisse les discussions prendre leur chemin propre et les éclairages se multiplier. Sa générosité amicale unit dans un même réseau ses étudiants et ses collègues, jeunes ou chenus. Nous lui devons ainsi la présence dans l'Université d'un réseau dix-huitiémiste vivant, sans frontières, dont témoignent ce livre et nombre de ses publications, comme ce *Dictionnaire européen des Lumières* qui, à sa façon, a ouvert à l'Europe et sur l'Europe la circulation des savoirs. La Société française d'études du XVIII^e siècle qu'il a présidée avec dévouement a bénéficié elle aussi de la vie qu'il a toujours su donner à la sociabilité académique. Michel Delon a créé, avec des collègues de Bonn et de Florence, un doctorat européen trinational : tous ceux qui savent comment fonctionnent les administrations universitaires – de trois universités! – ne peuvent qu'admirer le ténacité dont il a dû faire preuve. Mais, ici encore, sa réussite est le fruit de son amitié, avec Giovanna Angeli et Paul Geyer tout particulièrement.

10

Les idées traversières de Michel Delon créent, dans ce livre de mélanges, des circuits, des connections, parfois des lignes d'erre ou des discrédances. Elles créent partout des échos, dans la variété même des textes de tous les contributeurs. Elles réunissent les auteurs sur lesquels il a travaillé, Diderot, Sade, André Chénier, Crébillon, Casanova, les phénomènes qu'il a analysés et les courants littéraires et culturels qui ont eu sa prédilection, le libertinage, le mouvement des Lumières, dans sa composante vitaliste principalement. Elles éclairent les formes, la poésie, le théâtre, le roman, les essais. Les traverses, comme on le verra, vont souvent dans le sens chronologique, mais elles ne ferment pas le XVIII^e siècle sur lui-même. Au contraire. Elles vont cherchant leur profonde actualité autant que leur historicité, opérant à la manière des meilleures mises en scène de théâtre qui se saisissent d'un texte et l'éclairent aujourd'hui. On rencontrera ainsi *aussi* Baudelaire, Artaud, Nodier. Ces idées traversières sont les siennes mais sont aussi celles de tous les contributeurs de ce volume quand elles viennent se connecter à elles, formant ces polypes dont parle Diderot et, à sa suite, Thierry Belleguic. Comme le souligne Jean-Christophe Abramovici, à propos du travail de Michel Delon, ce sont souvent des mots qui viennent aimanter les analyses, opérant à la manière des rameaux retirés par Stendhal des solutions salées. Ces idées ne sont nullement idéales ou idéelles. Elles ne sont pas *dans* la littérature et n'existent pas ailleurs ou autrement que dans l'écriture car c'est ici, comme on verra, la littérature qui pense, le théâtre qui pense.

Jacques Berchtold et Pierre Frantz

BIBLIOGRAPHIE DE MICHEL DELON

La présente bibliographie ne reprend pas les chroniques et articles de presse, ni les comptes rendus et articles de dictionnaire.

MONOGRAPHIES

Avec Robert MAUZI et Sylvain MENANT, *De l'Encyclopédie aux Méditations. 1750-1820*, Paris, Arthaud, 1984 ; 3^e éd., Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, 479 p.

Laclos. Les Liaisons dangereuses, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1986 ; 4^e éd., 1999, 128 p.

L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988, 521 p.

Avec Pierre MALANDAIN, *La Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1996, 523 p.

L'Invention du boudoir, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1999, 143 p. [traduction italienne].

Le Savoir-vivre libertin, Paris, Hachette littératures, 2000, 349 p. [rééd. coll. « Pluriel », 2004 ; traductions japonaise et russe].

Album Diderot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, 301 p.

Les Lumières ou le Sens des gradations, Athènes, Fondation nationale de la recherche scientifique, 2004, 183 p. [en grec et en français].

Les Vies de Sade, t. I, *Sade en son temps. Sade après Sade*, 136 p., t. II, *Sade au travail*, 136 p., Paris, Textuel, coll. « L'atelier », 2007.

« XVIII^e siècle », dans Jean-Yves Tadié (dir.), *La Littérature française. Dynamique et histoire*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2007, p. 7-294.

Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières, présentation de Marc André Bernier, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2008, 104 p.

Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle, Paris, Albin Michel, 2011, 320 p.

Casanova. Histoire de sa vie, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2011, 128 p. [traduction coréenne].

Le XVIII^e siècle libertin. De Marivaux à Sade, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, 496 p. [traduction américaine].

Diderot cul par-dessus tête, Paris, Albin Michel, 2013, 420 p.

Diderot et ses artistes, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes hors série », 2013, n.p.
Album Casanova, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, 224 p.

DIRECTIONS D'OUVRAGES COLLECTIFS

Avec Wolfgang DROST, *Le Regard et l'Objet. Diderot critique d'art*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, 142 p.

Avec Robert MAUZI et Sylvain MENANT, *Précis de littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1990, 281 p.

Dictionnaire européen des Lumières, Paris, PUF, 1997, 1128 p. [rééd. 2007; traduction américaine].

Avec Ruth AMOSSY, *Critique et légitimité du préjugé (XVIII^e-XX^e siècle)*, Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, « Collection de philosophie politique et juridique », 1999, 190 p.

12 Avec Catriona SETH, *Voltaire en Europe. Hommage à Christiane Mervaud*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, 382 p.

Avec Jean MONDOT, *L'Allemagne et la France des Lumières. Mélanges offerts à Jochen Schlobach*, Paris, Honoré Champion, 2003, 439 p.

Avec Catriona SETH, *Sade en toutes lettres. Autour d'« Aline et Valcour »*, Paris, Desjonquères, 2004, 251 p.

Avec Franco FIORENTINO, *Deux siècles de « Liaisons dangereuses »*, Tarente, Lisi, 2005, 239 p.

Avec Jean-Charles DARMON, *Classicismes (XVII^e-XVIII^e siècle)*, t. II de Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, 849 p.

L'Italie dans l'imaginaire romantique, dir. Hans Peter Lund en collaboration avec Michel Delon, Copenhagen, Det Kongelige Danske videnskabernes selskab, coll. « Historisk-filosofske meddelelser », 2008, 310 p.

Avec Maria Grazia PORCELLI et Michèle SAJOUS D'ORIA, *Farinelli. La gloire du castrat*, Tarento, Lisi, 2009, 127 p.

Avec Philip STEWART, *Le Second Triomphe du roman du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2009, 298 p.

Sade. Un athée en amour, Cologny/Paris, Fondation Martin-Bodmer/Albin Michel, 2014, 336 p.

ALBUMS ILLUSTRÉS EN COLLABORATION AVEC MICHÈLE SAJOUS D'ORIA

Laclos en images. Éditions illustrées des « Liaisons dangereuses », Bari/Paris, Mario Adda/ Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003, 115 p.

Casanova à Venise. Des mots et des images. Éditions illustrées de l'« Histoire de ma vie », Venezia, Lineadacqua, 2013, 144 p.

Diderot dans ses fictions. Deux siècles d'illustrations, Venezia, Lineadacqua, 2013, 144 p.
Laclos illustré. Scènes des « Liaisons dangereuses », Venezia, Lineadacqua, 2014, 144 p.
Sade à Venise, Venezia, Lineadacqua, 2017, 144 p.

ÉDITIONS CRITIQUES, ANTHOLOGIES

SADE, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, 1456 p., t. II, 1995, 1456 p., t. III, 1998, 1664 p.
Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1997, 525 p.
Sylphes et sylphides, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1999, 192 p.
DIDEROT, Denis, *Contes et romans*, éd. avec Jean-Christophe Abramovici *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, 1300 p.
DIDEROT, Denis, *Œuvres philosophiques*, éd. avec Barbara de Negroni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, 1414 p.
SADE, *Justine et autres romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, 1105 p.

AUTRES ÉDITIONS DE TEXTES

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas, *Les Nuits de Paris*, préface de Jean Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1986, 403 p.
SADE, *Les Crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1987, 437 p.
SÉNAC DE MEILHAN, Gabriel, *Des principes et des causes de la Révolution en France*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1987, 123 p.
MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1988, 341 p. [traduction allemande].
LOUÏS, Pierre, *La Femme et le Pantin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1990, 215 p. [traduction italienne].
MERCIER, Louis Sébastien, *Tableau de Paris*, dans *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, 1395 p.
RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine de, *Pauliska, ou la Perversité moderne*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1991, 221 p.
ANONYME (1800), *L'Enfant du bordel*, Cadeilhan, Zulma, 1992, 124 p. [éd. revue 2002].
FOUGERET DE MONBRON, Louis-Charles, *Margot la Ravaudeuse*, Cadeilhan/Paris, Zulma/Calmann-Lévy, 1993, 128 p. [éd. revue 2001].
ARNAUD, François-Thomas-Marie de Baculard d', FLORIAN, Jean-Pierre Claris de, SADE, *Histoires anglaises*, Cadeilhan/Paris, Zulma/Calmann-Lévy, 1994, 188 p. [éd. revue 2001].

- DENON, Dominique-Vivant, *Point de lendemain*, suivi de Jean-François de BASTIDE, *La Petite Maison*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1995, 219 p.
- GUILLARD DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste, *Les Sonnettes, ou Mémoires de M. le marquis de ****, Cadeilhan/Paris, Zulma/Calmann-Lévy, 1995, 110 p. [éd. revue 2002].
- DIDEROT, Denis, *Ruines et paysages. Salon de 1767, et Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775 et 1781*, éd. avec Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, 2 vol. 564 et 461 p.
- LOUVET, Jean-Baptiste, *Les Amours de Faublas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1996, 1173 p.
- DIDEROT, Denis, *Les Deux Amis de Bourbonne, et autres contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2002, 217 p.
- DIDEROT, Denis, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2002, 192 p.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002, 575 p.
- SÉNAC DE MEILHAN, Gabriel, *L'Émigré*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2004, 499 p.
- Mémoires de Suzon, sœur de D... B... et La Messaline française*, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. dirigée par Patrick Wald Lasowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, t. II, p. 873-971, p. 1201-1227, p. 1501-1514 et p. 1592-1596.
- DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2006, 256 p.
- DIDEROT, Denis, *Salons*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2008, 610 p.
- RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas, *La Dernière Aventure d'un homme de quarante-cinq ans*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2012, 487 p.
- SADE, *Contes étranges*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2014, 386 p.

PRÉFACES ET POSTFACES

- Préface à Mme de TENCIN, *Mémoires du comte de Comminge*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1985 [éd. revue 1996], p. 7-17.
- Préface au *Chansonnier révolutionnaire*, éd. Paul Édouard Levayer, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1989, p. 7-30.
- « Le plaisir et l'illusion », préface à CRÉBILLON, *La Nuit et le Moment*, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit Mercure », 2000, p. 7-12.
- Préface à MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel, *Psaphion ou la Courtisane de Smyrne*, Nantes, Le Passeur, 2001, p. 7-17.
- Préface à VERRI, Pietro et Alessandro, *Voyage à Paris et à Londres*, trad. et éd. Monique Bacelli, Paris, Laurence Teper, 2004, p. 3-12.

- « L'art et la manière », postface à *l'Art de foutre en quarante manières ou la Science pratique des filles du monde*, Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2005, p. 97-111.
- Préface à *L'Art d'écrire la science. Anthologie de textes savants du XVIII^e siècle français*, éd. Frédéric Charbonneau, Québec/Rennes, Presses de l'université Laval/PUR, 2005, p. 1-3.
- Préface à *Jean-Louis Wagnière ou les Deux morts de Voltaire*, éd. Christophe Paillard, Saint-Malo, Cristel, 2005, p. 7-11.
- Avant-propos à *The Lisboa-earthquake of 1755. Representations and Reactions*, dir. Theodore Braun et John Radner, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2005, p. XI-XIV.
- Avant-propos à *La Sensibilité dans la Suisse des Lumières*, dir. Claire Jaquier, Genève, Slatkine, 2005, p. 7-10.
- Préface au duc de LAUZUN, *Mémoires*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, p. 7-14.
- Préface à BUFFON, *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. IX-XXXVII.
- « La chair de l'écriture », préface à SADE, *Florville et Courval*, Bruxelles, André Versaille, 2009, p. 5-9.
- Préface aux *Contes immoraux du XVIII^e siècle*, éd. Nicolas Veysman, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010, p. 7-27.
- Postface à CRÉBILLON, *Lettres de la marquise*, éd. Jean Dagen, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2010, p. 225-237.
- « Un écrivain », introduction à CASANOVA, *Le Bel Âge. Fragments d'« Histoire de ma vie »*, éd. Gérard Lahouati et Marie-François Luna, Paris, Gallimard, 2011, p. 9-29.
- Postface aux *Parcours dissidents au XVIII^e siècle. La marge et l'écart*, dir. Stéphanie Genand et Claudine Pouloin, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2011, p. 243-262.
- Préface à Daniela CAMURRI, *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII alla Biblioteca dell'archiginnasio di Bologna*, Bologna, Compositori, 2012, p. 11-13.
- Préface à Guilhem FARUGIA, *Bonheur et fiction chez Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2012, p. 7-10.
- Préface à Pierre-Jean GROSLEY, *L'Art de battre sa maîtresse*, Paris, Le Cherche-Midi, 2014, 95 p.
- Préface à Jean GALLI DE BIBIENA, *Romans*, éd. Francesca Pagani, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIII^e siècle », 2014, p. 9-20.
- Préface au *Recueil des facéties parisiennes*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 51A, 2015, p. XIX-XXV.
- « Le neuvième colloque de Coppet », préface à *Deutschlandbilder aus Coppet: zweihundert Jahre De l'Allemagne von Madame de Staël*, dir. Anja Ernst et Paul Geyer, Hildesheim, Georg Olms, coll. « Romanistische Texte und Studien », 2015, p. 29-34

Préface à Łukasz SZKOPÍŃSKI, *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2016, p. 9-14.

Avant-propos à Claire OLLAGNIER, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Architecture », 2016, p. 9-12.

ARTICLES PUBLIÉS DANS DES REVUES

« Sade face à Rousseau », *Europe*, octobre 1972, p. 42-48.

« Lectures de Molière au XVIII^e siècle », *Europe*, novembre-décembre 1972, p. 92-102.

« Beaumarchais et l'autre révolution », *Europe*, février 1973, p. 79-88.

« Corneille dans l'histoire », *Europe*, avril-mai 1974, p. 33-46.

« Futurisme et féminisme », *Europe*, mars 1975, p. 120-125.

« Moravagine ou portrait de l'artiste en assassin », *Europe*, juin 1976, p. 131-136.

« Les Lumières, travail d'une métaphore », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 151, 1976, p. 527-541.

« Vision préromantique dans *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogat », *Annales de Bretagne*, 1976, p. 829-838.

« Un monde d'eunuques », *Europe*, février 1977, p. 79-88.

« Du goût antiphysique des Américains », *Annales de Bretagne*, 1977, p. 317-328.

« Corps sauvages, corps impurs », *Dix-huitième siècle*, 9, « Le sain et le malsain », 1977, p. 27-38.

« Cartésianisme(s) et féminisme(s) », *Europe*, octobre 1978, p. 73-86.

« 1878 : un centenaire ou deux ? », *Annales historiques de la Révolution française*, octobre-décembre 1978, p. 641-661.

« Dix années d'études sadiennes (1968-1978) », *Dix-huitième siècle*, 11, 1979, p. 393-426.

« Le prétexte anatomique », *Dix-huitième siècle*, 12, « Représentations de la vie sexuelle », 1980, p. 35-48.

« Nodier et les mythes révolutionnaires », *Europe*, juin-juillet 1980, p. 31-43.

« Candide et Justine dans les tranchées », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 185, 1980, p. 103-118.

« Tyssot de Patot et le recours à la fiction », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1980, p. 707-719.

« La Saint-Barthélemy et la Terreur chez Mme de Staël et les historiens de la Révolution au XIX^e siècle », *Romantisme*, 31, « Sings », 1981, p. 49-62.

« Sade comme révélateur idéologique », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1981, p. 103-112.

- « La marquise et le philosophe », *Revue des sciences humaines*, 182, « Les Lumières, philosophie impure? », avril-juin 1981, p. 65-78.
- « Savoir totalisant et forme éclatée », *Dix-huitième siècle*, 14, « Le tournant du siècle », 1982, p. 13-26.
- « Rousseau et Voltaire à l'épreuve de 1848 », *Lendemain*, 28, 1982, p. 53-58.
- « De *Thérèse philosophe* à *La Philosophie dans le boudoir*, la place de la philosophie », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 7/1-2, 1983, p. 76-88 [traduction allemande].
- « Combats philosophiques, préjugés masculins et fiction romanesque sous le Consulat », *Raison présente*, 67, « Lumières et anti-Lumières », 1983, p. 67-76.
- « Voix singulière, voix collective dans la poésie de Marie-Joseph Chénier », *Cahiers Roucher-Chénier*, 2, 1983, p. 73-86.
- « Poésie satirique et débats idéologiques à l'aube du XIX^e siècle », *Romantisme*, 39, « Poésie et société », 1983, p. 7-23.
- « Machines gothiques », *Europe*, mars 1984, p. 72-79.
- « Figaro et son double », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1984, p. 774-784.
- « Valeurs sensibles, valeurs libertines de l'énergie », *Romantisme*, 46, « L'énergie », 1984, p. 3-13.
- « *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* : un vers de Térence comme devise des Lumières », *Dix-huitième siècle*, 16, 1984, p. 279-296 ; repris dans *Morale et vertu au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 17-31.
- « Diderot, Crevel ou le clavecin à quatre mains », *Europe*, novembre-décembre 1985, p. 48-55.
- « Le sublime et l'idée d'énergie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1986, p. 62-70.
- « L'idéal de vie intense dans le récit romanesque, de *L'Émigré* (1797) à *Jean Sbogor* (1818) », *Romantisme*, 51, « Premiers combats du siècle », 1986, p. 73-84.
- « Corinne et Juliette », *Europe*, janvier-février 1987, p. 57-63 ; repris dans *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 12, « Littérature féminine en Suisse romande », dir. Danielle Deltel et Catherine Verdonnet, 1996, p. 25-31 ; et dans Simone Balayé et Jean-Pierre Perchelet (dir.), *Mme de Staël*, « *Corinne ou l'Italie* », Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critique », 1999, p. 92-100.
- « Casanova et le possible », *Europe*, mai 1987, p. 41-50.
- « Diderot et le renouveau catholique du Consulat. Un fragment de lettre oubliée », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 2, avril 1987, p. 53-58.
- « Rythmes de la nature, rythmes de l'histoire dans la poésie des saisons », *Cahiers Roucher-André Chénier*, 6, p. 41-52.
- « Le décor médiéval chez Loaisel de Tréogate », *Europe*, novembre-décembre 1987, p. 18-25.

- « Naufrages vus de loin : les développements narratifs d'un thème lucrétien », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 1988, p. 91-119.
- « “Cesser de vivre avant de cesser d'exister” : l'opposition entre vivre et exister chez Rousseau et ses successeurs », *Études Jean-Jacques Rousseau*, 2, 1988, p. 67-85.
- « Portrait de l'écrivain en artiste peintre », *Revue des sciences humaines*, 212, « Rétif de La Bretonne », octobre-décembre 1988, p. 7-17.
- « Éditer la correspondance », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 254, « Éditer Diderot », 1988, p. 399-411.
- « La copie sadienne », *Littérature*, 69, février 1988, p. 87-88 [traduction allemande].
- « De Hugo à Beaumarchais, la mémoire d'une chanson », *La Revue des lettres modernes*, 4, « Charles Péguy », dir. Simone Fraisse, 1988, p. 59-75.
- « Le collier de velours ou la trace de la guillotine », *Europe*, novembre-décembre 1988, p. 59-67.
- « Utopie du nu et poétique de la gaze au siècle des Lumières », *Lendemain*, 51, 1988, p. 53-60.
- « La bibliothèque en feu : rêveries révolutionnaires autour du livre », *Bulletin des bibliothèques de France*, 34, 1989, p. 117-123.
- « Le bonheur négatif selon Bernardin de Saint-Pierre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1989, p. 791-801.
- « Anacharsis Cloots : identité et légitimité révolutionnaire », *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1989, p. 449-461.
- « Sade devant la Révolution », *Revue française d'études américaines*, 40, avril 1989, p. 149-159; repris dans *Il Confronto letterario*, supplément au n° 15, « La Rivoluzione francese », 1991, p. 157-165.
- « Cubière, poète de la Révolution? », *Lendemain*, 55-56, 1989, p. 71-78; repris dans Ruggero Campagnoli (dir.), *Robespierre & Co. Atti della ricerca sulla letteratura francese della Rivoluzione*, Bologna, CLUEB, 1990, t. III, p. 317-333.
- « La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-octobre 1990, p. 573-588.
- « L'appel au lecteur dans l'*Histoire des deux Indes* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 286, 1991, p. 53-66.
- « “Fatal présent du ciel qu'une âme sensible”. Le succès d'une formule de Rousseau », *Études Jean-Jacques Rousseau*, 5, 1991, p. 53-64.
- « Portrait de l'artiste en assassin. Sade et Michel-Ange », *Lendemain*, 63, 1991, p. 57-60.
- « “Ce nouvel Ulysse méritait sans doute un autre Homère”. Colomb héros poétique, entre Lumières et Romantisme », *Europe*, avril 1992, p. 76-84.
- « Benjamin Constant et le possible d'après son journal intime », *Il Confronto letterario*, 17, mai 1992, p. 3-14.
- « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 15, 1993, p. 31-39 [traduction italienne].

- « Un type épatant pour les saloperies » [Sade et Jean Lorrain], *Revue des sciences humaines*, 230, avril-juin 1993, p. 163-173.
- « Réhabilitation du préjugé et crise des Lumières », *Revue germanique internationale*, 3, « La crise des Lumières », 1995, p. 143-156.
- « Violences peintes », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 18-19, 1995, p. 71-79.
- « Note sur le commentaire dans une édition critique, suivie de Diderot et la mort du gladiateur », *Studi settecenteschi*, 14, 1995, p. 227-239.
- « Mythologie de la vestale », *Dix-huitième siècle*, 27, « L'Antiquité », 1995, p. 159-170.
- « Quelques remarques sur les objets de l'histoire littéraire aujourd'hui », *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro spécial « Colloque du centenaire », 1995, p. 171-175.
- « Le sublime de la nature dans ses horreurs et ses beautés », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 333, « L'Histoire des deux Indes : réécriture et polygraphie », 1996, p. 251-261.
- « De l'aisance à la négligence, Crébillon dans la crise du modèle classique », *L'Information littéraire*, janvier-février 1996, p. 3-8.
- « La femme au miroir », *Europe*, 811-812, « Marivaux », novembre-décembre 1996, p. 79-86.
- « La revanche du gladiateur. Un débat sur l'esthétique et l'histoire au XIX^e siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1-2, 1996, p. 142-156.
- « Les Lumières aujourd'hui : l'universel et le particulier », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 346, 1996, p. 163-171.
- « Redoublement et dédoublement dans *La Double Inconstance* », *L'École des lettres*, 8, février 1997, p. 93-99.
- « Sade ou le détournement des discours » et « Les Lumières et la dialectique du préjugé : l'exemple de Mme de Staël », *Frihetens arhundre*, 1, dir. K. O. Eliassen, S.-E. Fauskevåg et K. Stene-Johanson, 1997, p. 50-79.
- « Les secondes Lumières en France », *Studi francesi*, supplément au n° 124, « D'un siècle à l'autre, le tournant des Lumières », dir. Lionello Sozzi, janvier-avril 1998, p. 9-13.
- « Luxe et luxure. Réflexions à partir de Sade », *Nottingham French Studies*, printemps 1998, p. 17-25.
- « Du danger de la littérature » et « Le corps sadien », *Europe*, 835-836, novembre-décembre 1998, p. 3-8 et p. 22-33 [traductions allemande et espagnole].
- « L'orgue de Chateaubriand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1998, p. 1047-1058.
- « Le boudoir balzacien », *L'Année balzacienne*, 19, 1998, p. 227-245.
- « Mercier à sa fenêtre ou la Suisse paisible et sublime », *Versants*, 34, « La Suisse et ses espaces imaginaires », 1998, p. 21-31.
- « Bilan et perspectives de la recherche », *Dix-huitième siècle*, 30, 1998, p. 7-15.
- « Le corps et l'oubli : la cicatrice sadienne », *Revue des sciences humaines*, 256, « Usages de l'oubli », octobre-décembre 1999, p. 141-157.

- « Qui n'a et ne veut aucun frein : les évasions de Casanova », *Revue d'études françaises*, 4, 1999, p. 135-140.
- « Corinne et l'école du regard », *Op. cit.*, 13, novembre 1999, p. 153-159.
- « De Rousseau à Balzac, la conquête de l'imperfection », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, avril-juin 2000, p. 135-146 [traduction allemande].
- « Candide, Jacques, Thérèse et quelques autres », *Europe*, 849-850, « Littérature & philosophie », janvier-février 2000, p. 201-207.
- « Souvenirs balzaciens de Faublas », *L'Année balzacienne*, 3^e série, 1, « Balzac et le romantisme », 2000, p. 17-27.
- « La tolérance en amour, de Sade à Fourier », *Études littéraires*, 32/1-2, « La tolérance », 2000, p. 221-229.
- « Beaumarchais, homme des Lumières », *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 14, 2000, p. 115-122.
- « Vie maximale, vie minimale chez Jean-Jacques Rousseau », *Cuadernos de filología francesa*, 12, 2000, p. 41-46.
- « Le rire sardonique ou la limite du rire », *Dix-huitième siècle*, 32, « Le rire », 2000, p. 255-264.
- « La visite de la maison : Bastide (1758), Mario Praz (1958) », *Studi francesi*, 132, septembre-décembre 2000, p. 472-479; repris dans Conception Pérez *et al.* (dir.), *Creacion espacial y narracion literaria*, Sevilla, Grupo de Investigacion tematico estructural, 2001, p. 7-16.
- « La bizarrerie de la nature », *Europe*, 863, « Jean Potocki », 2001, p. 93-102.
- « Variations du roman-liste : du temps individuel au temps historique », *Eighteenth-Century Fiction*, 13, 2001, p. 259-277.
- « L'étrangeté de Chardin et la gêne de Diderot », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 25/3-4, 2001, p. 295-308.
- « De la solitude du chercheur en littérature et de quelques bonnes résolutions pour survivre », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 26, 2002, p. 105-114.
- « Le songe de Henri de Bourbon », *Revue Voltaire*, 2, 2002, p. 19-26.
- « Le discours infrapaginal dans *Les Liaisons dangereuses* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 3, « Les notes de Voltaire. Une écriture polyphonique », dir. Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, 2003, p. 138-145.
- « Le géomètre et le doute » et « L'ottomane et la chaise longue », *Europe*, 885-886, « Laclos », janvier-février 2003, p. 3-6 et p. 34-45.
- « Héros de l'esprit. Note sur le Descartes de Thomas », *Orages*, 2, 2003, p. 19-26.
- « Les machines de sainte Catherine », *Revue des sciences humaines*, 269, « Martyrs et martyrologes », janvier-mars 2003, p. 269-281.
- « La harpe de Cécile et le silence des *Liaisons dangereuses* », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 58/1, 2005, p. 21-31.

- « Questions de périodisation », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 10, « The eighteenth century now: boundaries and perspectives », dir. Jonathan Mallinson, 2005, p. 322-334.
- « André Chénier. Une nouvelle édition » et « Stèles », *Europe*, janvier-février 2006, p. 216-218 et p. 237-242.
- « Électriser, un mot d'ordre au siècle des Lumières », *Revue de sciences humaines*, « L'imaginaire de l'électricité », 281, janvier-mars 2006, p. 39-51.
- « Les références ethnologiques dans le libertinage sadien », *Études de lettres*, 3, « Voyage et libertinage (XVII^e-XVIII^e siècles) », dir. Frédéric Tinguely et Adrien Paschoud, 2006, p. 43-53.
- « Tout d'un coup », *Méthode*, 11, automne 2006, p. 171-181 ; repris sous le titre « Tout d'un coup. Cleveland et le revers de fortune », dans Chetro De Carolis, Florence Ferrand, Delia Gambelli, Flavia Mariotti (dir.), *Revers de fortune. Les jeux de l'accident et du hasard au XVIII^e siècle*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 169-190.
- « Le boudoir baudelairien », *L'Année baudelairienne*, 9-10, « Baudelaire toujours. Hommage à Claude Pichois », 2007, p. 113-118.
- « Transports aériens », *Cahiers de littérature française*, 5, « Ballons et regards d'en haut », dir. Michel Delon et Jean Goulemot, 2007, p. 69-79.
- « La femme de trente ans, ou Mnémosyne », *L'Année balzacienne*, 3^e série, 8, « Balzac et le XVIII^e siècle », 2007, p. 21-32.
- « De la méthode dans les *Essais sur la peinture* et les *Salons* de 1759 à 1763 », *Méthode*, 13, automne 2007, p. 185-193 ; développé dans « Les *Essais sur la peinture* ou la place de la théorie », *Diderot Studies*, t. XXX, 2008, p. 31-51.
- « Jeanne Laisné, héroïne sadienne », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 7, « Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières. 1760-1830 », dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, 2007, p. 81-88.
- « *Elle n'est pas belle, mais...* Les paradoxes de la beauté chez Marivaux », *Revue des sciences humaines*, 291, « Marivaux libertin », juillet-septembre 2008, p. 37-49.
- « Corinne ou la femme auteur », *Cahiers staëliens*, 59, 2008, p. 13-25.
- « Le visage d'Adonis sur le corps d'Hercule », *Tangence*, 89, « L'invention de la normalité au siècle des Lumières », 2009, p. 77-95 [traduction italienne].
- « L'ascenseur, le téléphone et l'amour, ou la modernisation du XVIII^e siècle », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 7, « L'écran des Lumières. Regards cinématographiques sur le XVIII^e siècle », dir. Martial Poirson et Laurence Schifano, 2009, p. 47-56.
- « Largesse de Casanova », *Cahiers de littérature française*, 11, 2011, p. 7-11.
- « Le groupe de Coppet et la peinture » et « Corinne au Cap Misène », *Cahiers staëliens*, 61, 2011, p. 7-10 et p. 11-29.
- « L'orgue de barbarie et la harpe éolienne », *Europe*, 983, « Joseph Joubert », mars 2011, p. 177-185.
- « La lumière de Hugo à tâtons », *Europe*, mai 2012, p. 363-366.

- « Nuages », *Europe*, 1000-1001, « Abécédaire », août-septembre 2012, p. 162-167.
- « Présentation » et « La mutation de l'allégorie au XVIII^e siècle. L'exemple de Diderot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, « L'allégorie de la Renaissance au symbolisme », avril 2012, p. 259-262 et 355-366.
- « Le Rhin des émigrés : Sénac de Meilhan (1797) et Bilderbeck (1807) », *Dix-huitième siècle*, 45, 2013, p. 495-510.
- « De la crise de la conscience européenne à l'époque rocaille », *Studi francesi*, 171, « Franco Simone e la storiografia letteraria », septembre-décembre 2013, p. 550-554.
- « De l'Allemagne, bilan d'une exposition au Louvre », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, janvier-mars 2014, p. 89-93.
- « Sade, le tournant fantastique », *Romance Studies*, 32-33, juillet 2014, p. 131-140.
- « Pourquoi Laclos ? Comparaison entre *Les Liaisons dangereuses* et une de ses imitations », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3-4, 2014, p. 267-276.
- Avec Jean MONDOT, « Bilan et perspectives des recherches dix-huitiémistes aujourd'hui », *Dix-huitième siècle*, 46, 2014, p. 9-20.
- « Le sentiment de la chair », *Cahiers de littérature française*, 13, « Diderot, la pensée et le corps », 2014, p. 33-38.
- « Qu'est-ce qu'un demi-crime ? », *L'Année balzacienne*, 3^e série, 15, « Balzac homme de loi(s) », 2014, p. 189-204.
- « Othenin d'Haussonville », *Cahiers staéliens*, 64, 2014, p. 213-215.
- « Option matérialiste et travail des images chez Diderot », *Studi filosofici*, 26, 2013 [2015], p. 133-145.
- « Comment Voltaire est devenu voltairien », *Revue des deux mondes*, avril 2015, p. 25-32.
- « Proximité de Sade », *Europe*, 1034-1035, « Pierre Klossowski », juin-juillet 2015, p. 70-80.
- « Libertinages », « J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. De Diderot à Sade », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 50, 2015, p. 3-5 et 38-45.
- « Roland Mortier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, décembre 2015, p. 1027-1030.
- « Roland Mortier », « Mario Matucci et Lionello Sozzi », « Martine de Rougemont », *Cahiers staéliens*, 65, 2015, p. 229-240.
- « Fragonard ou l'amour humain », *Europe*, novembre-décembre 2015, p. 321-323.
- « Du côté de la science », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars 2016, « Le siècle des romantismes. Hommage à Madeleine Ambrière », p. 57-68.
- « Lionello Sozzi, le tournant des Lumières et la romance de Nina », *Studi francesi*, 178, « Omaggio a Lionello Sozzi », janvier-avril 2016, p. 54-66.
- « La poétique des ruines. Hubert Robert, un peintre visionnaire », *Europe*, mai 2016, p. 275-278.
- « Frankenstein, deux cents ans plus tard », *Revue des deux mondes*, mai 2016, p. 140-146.

- « Champagne entre Lumières et libertinage », *Revue des deux mondes* « Hors série patrimoine » : « Le champagne dans la grande Histoire », 2016, p. 53-61.
- « Sociétés secrètes, révolution et roman » [Balzac et Gautier], *Revue des deux mondes*, juillet-août 2016, p. 63-69.
- « Un matérialisme de la note », *Diderot studies*, 34, 2014 [2016], p. 41-52.
- « Une “diction très personnelle”. Sade dans ses mots et ses tours », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 40, p. 77-91.
- « Le propre et le figuré. Ivresse de Diderot », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 53, « Ivresses. Alcool, sociabilité et création littéraire », 2016, p. 46-53.
- « “La volupté mène à la férocité”. Balzac et *La Fille aux yeux d’or* », *L’Année balzacienne*, 3^e série, 17, 2016, p. 295-308.
- « Jean Fabre quarante ans plus tard », *Dix-huitième siècle*, 48, 2016, p. 347-355 [traduction polonaise].

ARTICLES PUBLIÉS DANS DES OUVRAGES COLLECTIFS

- « Du vague des passions à la passion du vague », dans Paul Viallaneix (dir.), *Le Prérromantisme, hypothèque ou hypothèse*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 488-498.
- « *La Mère coupable* ou la fête impossible », dans Paul Viallaneix et Jean Ehrard (dir.), *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, p. 377-386.
- « La théorie de l’énergie à Coppet », dans Étienne Hofmann (dir.), *Benjamin Constant, Madame de Staël et le groupe de Coppet*, Oxford/Lausanne, Voltaire Foundation/Institut Benjamin Constant, 1982, p. 441-451.
- « Sade thermidorien », dans Michel Camus et Philippe Roger (dir.), *Sade. Écrire la crise*, Paris, Belfond, 1983, p. 99-118.
- « Le discours italique dans *Les Liaisons dangereuses* », dans *Laclos et le libertinage*, Paris, PUF, 1983, p. 137-150.
- « Clivages idéologiques et antagonismes nationaux à l’époque de la Révolution et de l’Empire. Le cas de Charles de Villers », dans *Feinbild und Faszination. Vermittlerfiguren und Wahrnehmungsprozesse in den deutsch-französischen Kulturbeziehungen (1789-1983)*, Frankfurt am Main, Moritz Diesterweg, 1984, p. 25-38.
- « Un morveux sans conséquence : responsabilité et irresponsabilité dans *Le Mariage de Figaro* », dans *Analyses et réflexions sur « Le Mariage de Figaro »*, Paris, Ellipses, 1985, p. 97-103.
- « La fiction immédiate (Rétif de La Bretonne et André Chénier) », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Mort de Marat*, Paris, Flammarion, 1986, p. 253-269.
- « Politique des Lumières » et « Le choc révolutionnaire », dans Pascal Ory (dir.), *Nouvelle histoire des idées politiques*, Paris, Hachette, 1987 [rééd. coll. « Pluriel », 1989, p. 67-72 et p. 106-112].

- « Chantage et trahison : la récurrence d'un scénario sadique au XVIII^e siècle », dans Sylvain Menant et Christiane Mervaud (dir.), *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, p. 365-379.
- « La circulation de l'écriture dans les lettres à Sophie », dans Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Diderot. Autographes, copies, éditions*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1987, p. 131-141.
- « Rupture et transition dans le roman libertin à la fin de l'Ancien Régime (Louvet et Nerciat) », dans Jean Bessière (dir.), *Signes du temps, signes de la transition*, Paris, PUF, 1987, p. 105-117.
- « Le nom, la signature », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 277-294.
- « La normalisation scolaire. Sade dans les manuels français (1960-1985) », dans Günter Berger et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Literarische Kanonbildung in der Romania*, Rheinfelden, Schäuble Verlag, coll. « Reihe Romanistik », 1988, p. 225-246.
- « "Malbrough s'en va-t-en guerre" : les avatars d'une chanson », dans Dietmar Rieger (dir.), *La Chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 1988, p. 59-74.
- « La métaphore théâtrale dans les *Considérations sur la Révolution française* », dans *Le Groupe de Coppet et la Révolution française*, Lausanne/Paris, Institut Benjamin Constant/Jean Touzot, 1988, p. 163-173.
- « Le groupe de Coppet devant Machiavel et le machiavélisme », dans Mario Mattucci (dir.), *Il Gruppo di Coppet e l'Italia*, Pisa, Pacini, 1988, p. 71-81.
- « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique », dans Wolfgang Drost et Géraldi Leroy (dir.), *La Lettre et la Figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 11-29.
- « La Révolution au futur antérieur ou les prédictions après l'événement », dans Siegfried Jüttner (dir.), *Die Revolution in Europa, erfahren und dargestellt*, Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache », 1991, p. 33-44 ; repris dans Liano Petroni et F. Malvani (dir.), *Atti della Natio Francorum*, Bologna, CLUEB, 1993, p. 297-310.
- « Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade », dans Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *La Fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991, p. 95-102.
- « Le laconisme révolutionnaire », dans *Dalla Rivoluzione alla Restaurazione. Ideologia, eloquenza, coscienza di sé*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, p. 121-129.
- « L'ombre du marquis » [Sade et Mirbeau], dans Pierre Michel et Georges Cesbron (dir.), *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1992, p. 393-401.

- « Le tableau comme catégorie du pathétique romanesque à la fin du XVIII^e siècle », dans Michela Mengoli (dir.), *Robespierre & Co. Il Melodrammatico*, Bologna, Anaisi, 1992, p. 49-64.
- « Crise ou tournant des Lumières », dans Werner Schneiders (dir.), *Aufklärung als Mission. Akzeptanzprobleme und Kommunikationsdefizit / La Mission des Lumières. Accueil réciproque et difficultés de communication*, Marburg, Hitzeroth, 1993, p. 83-90.
- « La mort du gladiateur : un débat esthétique et moral au siècle des Lumières », dans Emmanuelle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Images de l'Antiquité dans la littérature française. Le texte et son illustration*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p. 163-173 ; repris dans Rudolf Behrens et Roland Galle (dir.), *Leibzeichen. Körperbilder. Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen et Neumann, 1993, p. 185-196.
- « La réflexivité du roman libertin », dans Henning Krauss (dir.), *Offene Gefüge. Literatursystem und Lebenswirklichkeit. Festschrift für Fritz Nies zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr, 1994, p. 75-89.
- « L'obsession de la métempsychose à la fin du XVIII^e siècle », dans Daniela Galligani (dir.), *Presenza di Cagliostro. Atti del Convegno internazionale*, Firenze, Centro editoriale toscana, 1994, p. 71-82.
- « Sade autobiographe. Les personnages de Valcour et de Rodin », dans Mary Donaldson-Evans, Lucienne Frappier-Mazur et Gerald Prince (dir.), *Autobiography, historiography, rhetoric. A Festschrift in honor of Frank Paul Bowman*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1994, p. 75-86 ; repris dans Jacques Domenech (dir.), *Autobiographie et fiction romanesque. Autour des « Confessions » de Jean-Jacques Rousseau*, Nice, Association des Publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 193-204.
- « *Les Liaisons dangereuses* ou la mise à l'épreuve des Lumières, d'une fin de siècle à l'autre », dans Wolfgang Klein et Brigitte Sändig (dir.), *Zur Rezeption der Aufklärung in der Romania im 19/20 Jahrhundert*, Rheinfelden/Berlin, Schäuble, 1994, p. 199-211.
- « *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés* ou l'éloge de l'amphibie », dans Doris Jakubec et Jean-Daniel Candaux (dir.), *Une Européenne, Isabelle de Charrière en son siècle*, Neuchâtel, Attinger, 1994, p. 197-207.
- « Une Europe de la subversion en 1798 : Pauliska de Révéroni Saint-Cyr », dans Colette Astier et Claude de Grève (dir.), *L'Europe, reflets littéraires*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 75-81.
- « Ginguéné poète des États Généraux ou le cygne et le volcan », dans Édouard Guitton (dir.), *Ginguéné. Idéologue et médiateur*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 1995, p. 185-191.
- « Souffrance et beauté. La légende de Michel-Ange assassin », dans *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1995, p. 77-87.

- « Faublas à la fenêtre. La nostalgie de l'unité dans le roman de Louvet », dans « *Les Amours du chevalier de Faublas* ». *Seminari pasquali di analisi testuale*, Pisa, ETS, 1995, p. 5-15.
- « Rousseau romancier : *La Nouvelle Héloïse* » et « Le groupe de Coppet », dans Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, coll. « Territoire », t. I, *Du Moyen Âge à 1815*, 1996, p. 283-286 et 387-398 [nouv. éd. Carouge/Genève, Zoé, p. 232-234 et 332-341].
- « Le peintre italien comme personnage romanesque à la fin du XVIII^e siècle », dans Valeria Ramacciotti (dir.), *Francia e Italia nel XVIII secolo. Immagini e pregiudizi reciproci / France et Italie au XVIII^e siècle. Images et préjugés réciproques*, Alessandria/Paris/Genève, Edizioni dell'Orso/Honoré Champion/Slatkine, 1996, coll. « Franco-Italica », p. 253-263.
- « De *La Double Inconstance* à *Così fan tutte* », dans Annie Rivara (dir.), *Masques italiens et comédie moderne. Marivaux, « La Double Inconstance », « Le Jeu de l'amour et du hasard* », Orléans, Paradigme, coll. « Références », 1996, p. 165-173.
- « L'espace de la séduction dans le roman français du XVIII^e siècle », dans Roger Marchal et François Moureau (dir.), *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 377-386 [traduction espagnole].
- « Les rythmes de la séduction ou l'invention de la lenteur, de Crébillon à Laclos », dans Dolores Jimenez et Elena Real Ramos (dir.), *El arte de la seducción en los siglos XVII y XVIII*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, p. 85-92.
- « Sade et la réécriture des *Questions de Zapata* », dans Ulla Kölving et Christiane Mervaud (dir.), *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 1129-1135.
- « L'invention du boudoir », dans Roger Durand (dir.), *C'est la faute à Voltaire. C'est la faute à Rousseau. Recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux*, Genève, Droz, 1997, p. 71-77.
- « Le Nouveau Faublas, de Jean-Baptiste Louvet à Jean-François Mimault », dans *Amicitia Scriptor. Littérature, histoire des idées, philosophie. Mélanges offerts à Robert Mauzi*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 247-255 ; repris dans Pierre Hartmann (dir.), *Entre libertinage et Révolution, Jean-Baptiste Louvet (1760-1797)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999, p. 265-273.
- « Liturgies funèbres dans la littérature sensible de Prévost à Sade », dans Franco Piva (dir.), *La Sensibilité dans la littérature française au XVIII^e siècle*, Fasano/Paris, Schena/Didier érudition, 1998, p. 343-364.
- « De la curiosité des maux d'autrui », dans Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, coll. « Theoria », 1998, t. I, p. 183-206.
- « Procès de la rhétorique, triomphe de l'éloquence (1775-1800) », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris, PUF, 1999, p. 1001-1017.

- « De La Rochefoucauld à Sade, la morale d'un immoraliste », dans Jean Dagen (dir.), *La Morale des moralistes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Moralia », 1999, p. 207-219.
- « Morale », dans Vincenzo Ferrone et Daniel Roche (dir.), *Le Monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, p. 41-48 [traductions espagnole, italienne et russe].
- « Risibles amours. Le contrepoint grotesque dans le roman libertin du XVIII^e siècle », dans Reinhard Bach, Roland Desne et Gerda Hassler (dir.), *Formen der Aufklärung und ihrer Rezeption. Expressions des Lumières et de leur réception. Festschrift für Ulrick Ricken zum 70. Geburtstag*, Tübingen, Stauffenburg, 1999, p. 565-573 [traduction espagnole].
- « Corinne et la mémoire sensorielle », dans José-Luiz Diaz (dir.), *Mme de Staël, « Corinne ou l'Italie ». « L'âme se mêle à tout »*, Paris, SEDES, 1999, p. 125-131.
- « Le mourant et le barbare », dans Nicholas Cronk (dir.), *Études sur le « Traité sur la tolérance » de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Vif », 2000, p. 224-229.
- « Des rats dans les catacombes de l'esprit », dans Yves Chevrel et Camille Dumoulié (dir.), *Le Mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2000, p. 331-341.
- « Du vague staëlien des passions », dans *Mme de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999*, Paris, PUPS, 2000, p. 75-83 ; développé dans Simone Messina et Valeria Ramacciotti (dir.), *Metamorfosi dei Lumi*, Alessandria, Edizioni i dell'Orso, coll. « Franco-Italica », 2005, t. II, *Tempo, Natura*, p. 205-213.
- « Le lendemain », dans Dolores Jiménez et Jean-Christophe Abramovici (dir.), *Éros volubile. Les métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2000, p. 243-253.
- « Cœurs mangés. Cruauté et ironie au siècle des Lumières », dans Camille Dumoulié (dir.), *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature & idée », 2000, p. 97-107.
- « La musique dans le roman, de *La Nouvelle Héloïse* à *Corinne* », dans Thomas Hunkeler, Sylvie Jeanneret et Martin Riesek (dir.), *L'Art du roman, l'art dans le roman*, Berne, Peter Lang, 2000, p. 23-36.
- « Savoirs sadiens et rêves sadiques », dans Daniela Galligani et Marianna Tagliani (dir.), *I sogni della conoscenza*, Firenze, Centro editoriale toscano, coll. « Cultura e società », 2000, p. 137-145.
- « Prométhée au XVIII^e siècle : entre défi et euphorie », dans *Jacques Réattu sous le signe de la Révolution*, cat. expo., Vizille, musée de la Révolution française, 30 juin-2 octobre 2000, Vizille/Arles, Musée de la Révolution française/Actes Sud, 2000, p. 43-56.
- « Sade voyageur et les beautés de la Rome baroque », dans John Renwick (dir.), *L'Invitation au voyage. Studies in honour of Peter France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 209-214.
- Avec Jean-Christophe ABRAMOVICI et Éric LE GRANDIC, « Sade au travail dans ses manuscrits », dans Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon (dir.), *Écrire aux XVII^e et*

- xviii^e siècles. Genèses des textes littéraires et philosophiques*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 137-168.
- « Voltaire, chantre du plus juste des princes », dans *Voltaire et Henri IV*, cat. expo., Pau, Musée national du château de Pau, 27 avril-30 juillet 2001, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 10-12.
- « La barbarie sadienne », dans Jean-Yves Debreuille et Philippe Régner (dir.), *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, Lyon, PUL, 2001, p. 140-149.
- « La marquise de Merteuil, libertine ou libertin ? », dans Frank Wanning et Anke Wortmann (dir.), *Gefährliche Verbindungen. Verführung und Literatur*, coll. « Körper, Zeichen, Kultur », Berlin, Weidler Buchverlag, 2001, p. 61-68.
- « François Pagès, romancier pressé », dans *Vérité et littérature au xviii^e siècle. Mélanges rassemblés en l'honneur de Raymond Trousson*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 91-99.
- « Les couleurs du corps : roman pornographique et débats esthétiques au xviii^e siècle », dans Angelica Goodden (dir.), *The Eighteenth-Century Body. Art, History, Literature, Medicine*, Oxford/New York/Bern, Peter Lang, 2002, p. 59-72.
- « L'imaginaire romanesque de Jean Galli de Bibiena », dans Daniela Galligani (dir.), *I Bibiena. Una famiglia in scena, da Bologna all'Europa*, Firenze, Alinea, coll. « Saggi e documenti », 2002, p. 35-40.
- « *Le Rêve de d'Alembert*, métaphore, conjecture, hypothèse », dans Sabine Verhulst (dir.), *Immaginazione e conoscenza nel Settecento italiano e francese*, Milano, Franco Angeli, coll. « Collana di filosofia », 2002, p. 169-177 ; repris dans Gabriele Vickermann-Ribémont et Dietmar Rieger (dir.), *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*, Tübingen, Gunter Narr, 2007, p. 159-167.
- « La décharge de Saint-Fond était brillante. Éloge et critique chez Sade de l'ostentation sociale », dans Anne Chamayou (dir.), *La Littérature et le Brillant. Mélanges en l'honneur de Pierre Malandain*, Arras, Artois Presses, 2002, p. 203-210.
- « Une poétique du demi-jour », dans Catriona Seth, Madeleine Bertaud et François Moureau (dir.), *L'Éveil des muses. Poétique des Lumières et au-delà. Mélanges offerts à Édouard Guitton*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2002, p. 247-259.
- « Information historique et imaginaire littéraire : clairs de lune romanesques, de *Julie* (1761) à *Corinne* (1807) », dans *Das Schöne im Wirklichen. Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, Heidelberg, Carl Winter, coll. « Studia romanica », 2002, p. 183-194.
- « De Jean-Jacques Rousseau à Évariste Parny, le cabinet de toilette », dans Colette Piau-Gillot, Roland Desné, Tanguy L'Aminot (dir.), *Modernité et pérennité de Rousseau. Mélanges en l'honneur de Jean-Louis Lecercle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 339-350.
- « Sade et les pamphlets révolutionnaires », dans *Le Travail des Lumières. Pour Georges Benrekassa*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 557-568.

- « Balzac et l'embourgeoisement de Brutus », dans Franco Piva (dir.), *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni*, Fasano, Schena, 2002, p. 333-343 ; développé dans « Balzac, David, Lethière », *L'Année balzacienne*, 5, « Balzac et l'image », 2004, p. 87-100.
- « L'Europe du libertinage », dans Nino Bersellino et Bruno Germano (dir.), *L'Italia letteraria e l'Europa*, Roma, Salerno, coll. « Studi e saggi », t. II, *Dal Rinascimento all'Illuminismo*, 2003, p. 215-226.
- « Entre classicisme et romantisme, la crise des genres dans la littérature française », dans Britta Herrmann et Barbara Thums (dir.), *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle. 1750-1850*, Würzburg, Königshausen & Neumann, coll. « Stiftung für Romantikforschung », 2003, p. 29-38.
- « Frédéric II selon Sade », dans Michel Delon et Jean Monot (dir.), *L'Allemagne et la France des Lumières. Mélanges offerts à Jochen Schlobach par ses élèves et amis*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 385-390.
- « Les secondes Lumières en France », dans Werner Schneiders (dir.), *The Enlightenment in Europe. Unity and diversity / Les Lumières en Europe. Unité et diversité / Aufklärung in Europa. Einheit und Vielfalt*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, p. 13-18.
- « Un débat au siècle des Lumières : peut-on inventer un plaisir nouveau ? », dans Monique Ipotesi et Maria Grazia Porcelli (dir.), *Plaisirs à l'époque des Lumières*, Tarento, Lisi, 2003, p. 19-39 ; développé dans Didier Masseur (dir.), *Le XVIII^e siècle. Histoire, mémoire et rêve. Mélanges offerts à Jean Goulemot*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 229-245.
- « Corinne et la Sibylle, ou de l'engagement à la mélancolie », dans *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauss zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2003, p. 115-124 ; repris dans Jackie Pigeaud (dir.), *Les Sibylles. Actes des Entretiens de La Garenne-Lemot*, Nantes, Presses de l'université de Nantes, 2005, p. 55-65 [traduction italienne].
- « Existe-t-il un néoclassicisme en littérature ? », dans Jean Dagen et Philippe Roger (dir.), *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles, continuités et discontinuités*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 315-327.
- « La fin du libertinage ? », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 39-48.
- « Le tremblement de l'identité », dans Michel Delon et Catriona Seth (dir.), *Sade en toutes lettres. Autour d'« Aline et Valcour »*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 60-69.
- « Polymnie, poème de Marmontel à la gloire de Piccinni », dans Alessandro Di Profio et Maria Grazia Melucci (dir.), *Niccolò Piccinni musicista europeo*, Bari, Mario Adda, 2004, p. 165-172.
- « Le prince des sadiens », dans Sabine Coron (dir.), *Hommage à Gilbert Lely. 1904-1985*, Paris/Bordeaux, Société des amis de la Bibliothèque de l' Arsenal/William Blake & Co, 2004, p. 33-39.

- « Libertinage et féminité au siècle des Lumières », dans Isabelle Krier et Jamal Eddine El Hani (dir.), *Le Féminin en miroir entre Orient et Occident*, Paris, Campagne Première, 2005, p. 99-111 et Casablanca, Le Fennec, 2005, p. 103-114.
- « Seul dans la foule. Jalons pour l'étude d'un motif, de Descartes à Baudelaire », dans Christian Moser *et al.* (dir.), *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, Bielefeld, Aisthesis, 2005, p. 109-122.
- « L'Europe des Lumières », dans Nadine Descendre (dir.), *Le Bottin des Lumières*, Nancy/Paris, ENSBA, 2005, p. 36-41.
- « Laclos aujourd'hui », dans Michel Delon et Francesco Fiorentino (dir.), *Deux siècles de «Liasons dangereuses»*, Tarento, Lisi, 2005, p. 13-38.
- « Le portrait à la statue », dans Daniela Galligani *et al.* (dir.), *Rivoluzioni dell'antico*, Bologna, Bononia University Press, 2006, p. 273-282.
- « Le neveu de Rameau et la jolie femme », dans Istvan Cseppento (dir.), *Cultivateur de son jardin. Mélanges offerts à M. le professeur Imre Vörös*, Budapest, Universit Eötrös Lorand, 2006, p. 49-58.
- 30 « "Ces sortes de femmes ne sont absolument que des machines à plaisir". Les enjeux d'une formule de Mme de Merteuil », dans Béatrice Guion *et al.* (dir.), *Poétique de la pensée. Études sur l'art classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 341-351.
- « Utopies à la veille de la Révolution. Mercier, Sade, Rétif », dans Maria Ménégaki (dir.), *Théories utopiques et mouvements sociaux en Europe du XVIII^e au XX^e siècle*, Athènes, Philistor, 2006, p. 53-63.
- « Le mystificateur mystifié. De la mondanité à l'esthétique (1760-1784) », dans Nathalie Preiss (dir.), *Mélire ? Lecture et mystification*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 19-31 ; repris dans Maria Grazia Profeti (dir.), *La Menzogna*, Firenze, Alinea, coll. « Secolo d'oro », 2008, p. 317-329.
- « Le roman du XVIII^e siècle », dans Michel Delon et Jean-Charles Darmon (dir.), *Classicismes (XVII^e-XVIII^e siècle)*, t. II de Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 682-700.
- « Temporalité de la scène érotique et idée de gradation », dans Franziska Sick et Christof Schöch (dir.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Winter, coll. « Studia romanica », 2007, p. 71-79.
- « Tempêtes peintes, de l'ex voto à Géricault », dans Emmanuel Leroy-Ladurie, Jacques Berchtold et Jean-Paul Sermain (dir.), *L'Événement climatique et ses représentations (XVII^e-XIX^e siècle). Histoire, littérature, musique et peinture*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2007, p. 271-282.
- « Progrès en amour assez lents. Rythme de séduction à l'écrit et à l'écran », dans Claude Leroy et Laurence Schifano (dir.), *L'Empire du récit. Pour Francis Vanoye*, s.l., 2007, p. 158-165.

- « Le détail et l'histoire », dans Claire Jaquier, Florence Lotterie et Catriona Seth (dir.), *Destins romanesques de l'émigration*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2007, p. 158-168.
- « De la cruauté orientale », dans Hisayasu Nakagawa et Jochen Schlobach (dir.), *L'Image de l'autre vue d'Asie et d'Europe*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 37-48 ; repris dans Paolo Amalfitano et Loretta Innocenti (dir.), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, coll. « I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta », 2007, t. I, p. 3-14 [traduction japonaise].
- « Le regard détourné. Diderot et les limites de la représentation », dans Denis Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, éd. Jean Seznec, Paris, Hermann, 2007, p. 259-275.
- « De Maurice Heine à Gilbert Lely », dans Emmanuel Rubio (dir.), *Gilbert Lely, la poésie dévorante*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2007, p. 101-108.
- « Plaisirs et tremblements : un demi-siècle après la catastrophe », dans Ana Cristina Araujo et al. (dir.), *O terramoto de 1755. Impactos históricos*, Lisboa, Horizonte, coll. « Cidade de Lisboa », 2007, p. 287-297.
- « Sade : le pire est à venir », dans Martin Wählberg et Trude Kolderup (dir.), *Amour, violence, sexualité de Sade à nos jours. Hommage à Svein Eirik Fauskevåg à l'occasion de son 65^e anniversaire*, Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum, 2007, p. 19-28.
- « Faublas et la question de l'autorité, ou la promotion du médecin », dans Simone Messina et Valeria Ramacciotti (dir.), *L'Autorità e le prove de la storia*, t. IV de Simone Messina (dir.), *Metamorfosi dei Lumi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 35-47.
- « Mémoires anecdotiques pour servir à l'histoire de la Révolution française », dans Frauke Bolln, Susanne Elpers et Sabine Scheid (dir.), *Europäische Memoiren / Mémoires européens. Festschrift für Dolf Oehler*, Göttingen/Bonn, V&R Unipress/Bonn University Press, 2008, p. 163-176.
- « Une catégorie esthétique en question au XVIII^e siècle, le joli », dans Christian Mouchel et Colette Nativel (dir.), *République des lettres, république des arts. Mélanges en l'honneur de Marc Fumaroli*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2008, p. 343-351.
- « Renversement, ironie et paradoxe. À propos d'une scène des *Liaisons dangereuses* », dans Damar Wieser et Patrick Labarthe (dir.), *Mémoire et oubli dans le lyrisme européen. Hommage à John E. Jackson*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 343-350.
- « "Les Deux Amis" selon Diderot et Meister », dans Michèle Crogiez Labarthe, Sandrine Battistini et Karl Kürtös (dir.), *Les Écrivains suisses alémaniques et la culture francophone au XVIII^e siècle. Actes du colloque de Berne, 24-26 novembre 2004*, Genève, Slatkine, 2008, p. 165-173.
- « Les Lumières ou le sens des gradations », dans *Text, Geschichte, Anthropologie. Werner-Krauss-Vorlesungen 2003-2007*, Berlin, Weidler Buchhandlung, 2008, p. 37-56.
- « Sade ethnologue », dans Trude Kolderup et Svein-Eirik Fauskevåg (dir.), *À l'ombre des Lumières. Littérature et pensée françaises du XVIII^e siècle*, Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum, 2008, p. 203-211 ; repris dans *Il Confronta letterario*, 2008, p. 361-368.

- « La chute du jour », dans Pierre Frantz et Élisabeth Lavezzi (dir.), *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2008, p. 117-128.
- « L'Italie de Corinne », dans Hans Peter Lund (dir.), *L'Italie dans l'imaginaire romantique*, Copenhagen, Det Kongelige Danske videnskabernes selskab, coll. « Historisk-filosofske meddelelser », 2008, p. 81-94.
- « Voyage, amour, utopie » [*Cleveland, Julie, Aline et Valcour*], dans Elena Real (dir.), *Topografiàs. Extranjeras y exòticas del amor en la literatura francesa*, València, Universitat de València, 2008, p. 99-111.
- « Le détail, le réel et le réalisme dans la perspective française », dans Philip Stewart et Michel Delon (dir.), *Le Second Triomphe du roman*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2009, p. 15-28.
- « Le froid et le chaud ou la castrat, de Rousseau à Balzac », dans Michel Delon, Maria Grazia Porcelli et Michèle Sajous d'Oria (dir.), *Farinelli. La gloire du castrat*, Tarento, Lisi, 2009, p. 35-47.
- « “Née pour venger mon sexe”. À propos d'une formule de Mme de Merteuil », dans Sylviane Albertan-Coppola (dir.), *Apprendre à porter sa vue au loin. Hommage à Michèle Duchet*, Lyon, ENS éditions, 2009, p. 247-255.
- « Le Paris de Brumaire. Un témoignage romanesque de l'an IX », dans Wolfgang Asholt et al. (dir.), *Dazwischen. Reisen, Metropolen, Avantgarden*, Bielefeld, Aisthesis, 2009, p. 267-277.
- « Le lieu et la mémoire. De *Crébillon-sur-Danube* à *La Lenteur* », dans Jacques Berchtold (dir.), *Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle. Hommage à Henri Lafon*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009, p. 47-54.
- « Heurs et malheurs de l'adaptation. *Manon Lescaut* de H. G. Clouzot (1949) et *Candide* de N. Carbonnaux (1960) », dans Laurence Schifano et Martial Poirson (dir.), *Filmer le 18^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2009, p. 109-118.
- « 1800 ou la fin des guerres de Religion », dans Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *La Mémoire des guerres de Religion*, t. II, *Enjeu historique, enjeu politique (1760-1830)*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2009, p. 243-252.
- « Le XVIII^e siècle dans la fiction actuelle », dans Kirsten Dickhaut, Stephanie Wodianka (dir.), *Geschichte. Erinnerung. Ästhetik. Akten des Festkolloquiums zum 65. Geburtstag von Dietmar Rieger*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 273-283.
- « Le château ou le lieu de la crise », dans Catriona Seth (dir.), *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2010, p. 69-83.
- « Du portrait au signalement, pratiques romanesques et pratiques sociales », dans Lise Andries (dir.), *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2010, p. 44-61.

- « *Romantique* : sur l'apparition d'un mot en français », dans Anja Ernst et Paul Geyer (dir.), *Die Romantik, ein Gründungsmythos der europäischen Moderne*, Göttingen/Bonn, V&R Unipress/Bonn University Press, 2010, p. 99-109.
- « Voltaire et Sade, deux philosophes emblématiques à la Bastille », dans *La Bastille ou « L'enfer des vivants »*. À travers les archives de la Bastille, cat. expo., Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 9 novembre 2010-11 février 2011, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 124-129.
- « Alexandre conquérant et séducteur », dans Franco Biasutti et Alessandra Coppola (dir.), *Alessandro Magno in età moderna*, Padova, CLEUP, coll. « Ithaca », 2010, p. 187-199.
- « Émules de Faublas », dans Luc Fraisse (dir.), *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2010, p. 575-585.
- « En marge du *Salon de 1765*, la question de la place royale », dans *Die Kunst des Dialogs. L'Art du dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Drost*, Heidelberg, Winter, 2010, p. 332-346.
- « Uniformes de caprice », dans Marie-Laure Prévost et Chantal Thomas (dir.), *Casanova. La passion de la liberté*, cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 15 novembre 2011-19 février 2012, Paris, Bibliothèque nationale de France/Éditions du Seuil, 2011, p. 28-33.
- « Casanova, l'anti-Don Juan ? », *Le Point hors série*, 10, « Don Juan », décembre 2011-janvier 2012, p. 24-28.
- « Hommes de fiction », dans Georges Vigarello (dir.), *L'Invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, t. I d'*Histoire de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2011, p. 467-498.
- « Totalisations romanesques au tournant des Lumières », dans Marc Escola *et al.* (dir.), *La Partie et le Tout*, Louvain, Peeters, coll. « La République des lettres », 2011, p. 481-498.
- « Buffon et l'influence de la littérature », dans Marc-André Bernier (dir.), *La Raison exaltée. Étude sur « De la littérature » de Mme de Staël*, Québec, Presses de l'université Laval, 2011, p. 35-43.
- « Carte blanche à l'imagination. L'affirmation de l'imagination créatrice chez Diderot et Joubert », dans *Die Poesie und die Künste als inszenierte Kommunikation. Festschrift für Reinard Krüger zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Stauffenberg, 2011, p. 65-71 ; remanié dans « Carte blanche à l'imagination. Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, avril 2011, p. 283-292.
- « Sade et la distance focale », dans Laura Bossi (dir.), *Crime et folie [Les Entretiens de la Fondation des Treilles, t. VI]*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2011, p. 345-364.
- « Machines désirantes, ou mécanicien pervers », dans Dominique Kunz Westerhoff et Marc Atallah (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Vrin, coll. « Pour demain », 2011, p. 81-91.

- « Températures extérieures, températures intérieures. Pour une théorie libertine des climats », dans Jacques Berchtold *et al.* (dir.), *Canicules et froids extrêmes*, t. II de *L'Événement climatique et ses représentations*, Paris, Hermann, coll. « Météos », 2012, p. 161-175.
- « Sade, *Idée sur les romans* », dans Gauthier Ambrus et Alain Grosrichard (dir.), « *Vivant ou mort, il les inquiétera toujours.* » *Amis et ennemis de Rousseau, XVIII^e-XXI^e siècle*, cat. expo., Bibliothèque de Genève, Fondation Martin Bodmer (Cologny), Institut et Musée Voltaire (Genève), 21 avril-16 septembre 2012, Genève/Paris, Infolio, 2012, p. 214-215.
- « Rivaux pour toujours » et « Poème sur le désastre de Lisbonne », *Le Point Références*, numéro « Voltaire contre Rousseau », mai-juin 2012, p. 7-9 et 36-37.
- « Les frontispices allégoriques au XVIII^e siècle » et « Nature et paysage chez Rousseau », dans Guilhem Scherf (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et les arts*, cat. expo., Paris, Panthéon, 29 juin-30 septembre 2012, Paris, Éditions du Patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2012, p. 48-49 et 114-117.
- « Rousseau in der Natur: unbeschreibliche Entzückungen / Rousseau dans la nature : des ravissements inexprimables », dans Christian Rümelin (dir.), *Die Verzauberung der Landschaft zur Zeit von Jean-Jacques Rousseau / Enchantement du paysage au temps de Jean-Jacques Rousseau*, cat. expo., Genève, musée Rath, 28 juin-16 septembre 2012, Genève/Köln, Musée d'art et d'histoire/Wienand, 2012, p. 8-21.
- « Arithmétique sadienne », dans Adrien Paschoud et Alexandre Wenger (dir.), *Sade. Sciences, savoirs et invention romanesque*, Paris, Hermann, coll. « La République des lettres », 2012, p. 97-109.
- « Le roman en 1800, entre dérégulation et normalisation », dans Katherine Astbury et Catriona Seth (dir.), *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcom Cook*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, p. 257-274; revu dans Izabella Zatorska (dir.), *La Recherche dix-huitiémiste en France et en Pologne. Bilan et perspectives. Ewa Rzadkowska (1913-2009) in memoriam*, Varsovie, Université de Varsovie, 2012, p. 17-39.
- « Les entrailles de la terre ou le fantôme de l'*in pace* », dans Esperanza Bermejo Larrea (dir.), *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2012, p. 119-129; remanié dans « Un roman de l'an VIII ou comment enterrer l'Ancien Régime et la Révolution », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 3-4, 2012, p. 261-270.
- « L'ancien régime du corps », dans Denis Bruna (dir.), *La Mécanique des dessous. Une histoire indiscreète de la silhouette*, cat. expo., Paris, musée des Arts décoratifs, 5 juillet-24 novembre 2013, Paris, Les Arts décoratifs, 2013, p. 89-93 [traduction américaine].
- « Claire de Duras ou l'émigration intime », dans Steen Bille Jørgensen et Lisbeth Verstraete-Hensen (dir.), *Dialogues. Histoire, littérature et transferts culturels. Études*

- offertes à Hans Peter Lund à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, København, Museum Tusulanum Press, 2013, p. 15-24.
- « Les Lumières, entre euphorie et angoisse », dans *La Fin des certitudes*, Paris, Le Magazine littéraire, coll. « Nouveaux regards », 2013, p. 73-78.
- « Avant-propos », « La gloire du philosophe » et « Encore la faute à Rousseau », dans *Les Lumières*, Paris, Le Magazine littéraire, coll. « Nouveaux regards », 2013, p. 9, 23-26 et 155-160.
- « La Reine du peuple », dans Martial Poirson (dir.), *La Révolution française et le monde d'aujourd'hui. Mythologies contemporaines*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 195-204.
- « Candide dans l'Europe d'après-guerre: Norbert Carbonnaux et Leonardo Sciascia », dans Nicholas Cronk et Nathalie Ferrand (dir.), *Les 250 ans de Candide. Lectures et relectures*, Louvain/Paris/Walpole, Peeters, coll. « La République des lettres », 2014, p. 511-520.
- « Des doctorants », dans Pierre Hyppolite et Guillaume Peureux (dir.), *Nanterre en toutes lettres. Les cinquante ans du Département de littératures française et comparée*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2014, p. 65-68.
- « Rousseau et la quête d'un plaisir nouveau », dans *Jean-Jacques Rousseau et les passions*, Paris, Mare et Martin, p. 119-131 ; développé dans Helmut Pfeiffer, Elisabeth Décultot, Vanessa de Senarclens (dir.), *Genuss bei Rousseau*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014, p. 63-74.
- « Le paysage comme spectacle », dans Jacques Berchtold, Christophe Martin et Yannick Séité (dir.), *Rousseau et le spectacle*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin. Recherches », 2014, p. 217-225.
- « Diderot passeur », dans Anna Opiela (dir.), *Territoires comparatistes. Mélanges offerts à Zbigniew Nalijawek*, Varsovie, Université de Varsovie, 2014, p. 55-59.
- « Les entrailles de la terre. Métaphore de la mine et imaginaire du souterrain (1750-1815) », dans Elisabeth Schulze-Busacker et Vittorio Fortunati (dir.), *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 259-272.
- « Qu'est-ce qu'un demi-soupir? De Crébillon au régime moderne d'historicité », dans Michèle Vallenthini, Charles Vincent et Rainer Godel (dir.), *Classer les mots, classer les choses. Synonymie, analogie et métaphore au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 307-316.
- « Apollinaire, Sade », dans Anja Ernst et Paul Geyer (dir.), *La Place d'Apollinaire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, p. 81-97.
- « Apollinaire, Casanova », dans Wieslaw Kroker (dir.), *Apollinaire à travers l'Europe*, Varsovie, Presses de l'université, 2015, p. 69-81.
- « Diderot et le paradoxe de l'homme sans caractère », dans Ana Clara Santos et Maria Luisa Malato (dir.), *Diderot. Paradoxes sur le comédien*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Entracte », 2015, p. 23-42.

« Le roman érotique et son illustration au XVIII^e siècle. De part et d'autre de la cloison », dans Guillaume Faroult (dir.), *Fragonard amoureux, galant et libertin*, cat. expo., Paris, musée du Luxembourg, 16 septembre 2015-24 janvier 2016, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2015, p. 48-55.

Avec Philippe BORDES, « Anicet-Charles Lemonnier : le XVIII^e siècle ressuscité en 1812 », dans *Le Temps des collections, 2015-2016*, cat. expo., Rouen, Musée des beaux-arts, 4 décembre 2015-23 mai 2016, Gand, Snoeck, 2015, p. 62-79.

« Les loges des Lumières », dans Pierre Mollier, Sylvie Bourel et Laurent Portes (dir.), *La Franc-maçonnerie*, cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 12 avril-24 juillet 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2016, p. 186-188.

« Sade ou le principe d'inquiétude », dans Claire Lesage et Ève Netchine (dir.), *Les Choix de Pierre Leroy. Livres et manuscrits*, cat. expo., Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 22 avril-21 mai 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2016, p. 29-31.

« Sade, autocritique des Lumières », dans Nizar Ben Saad (dir.), *La Philosophie des Lumières aujourd'hui. Bilan et perspectives*, Mons, Éditions du CIPA, 2016, p. 11-23.

36

« Le contrepoint français dans le roman suisse. L'exemple de *Félicie et Florestine* de Jeanne-Françoise Polier de Botens », dans Wolfgang Adam, Ruth Florack et Jean Mondot (dir.), *Gallotropismus. Bestandteile eines Zivilisationsmodells und die Formen der Artikulation | Gallotropisme. Les composantes d'un modèle civilisationnel et les formes de ses manifestations*, Heidelberg, Winter, 2016, p. 93-101.

« Rousseau, Diderot et la mesure de l'homme », dans Izabella Zatorska (dir.), *Rousseau et Diderot : traduire, interpréter, connaître*, Varsovie, Université de Varsovie, 2016, p. 13-24.

« Profondeur de la ruine », dans Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmeçli Castioni (dir.), *Diderot et le temps*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, coll. « Textuelles », 2016, p. 265-271.

« Le roman et sa romance. La transformation de la poésie au XVIII^e siècle », dans Caroline Fischer et Brunhilde Wehinger (dir.), *Un siècle sans poésie ? Le lyrisme des Lumières entre sociabilité, galanterie et savoir*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 35-54.

« L'éveil de l'âme sensible », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, t. II, *Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, dir. Alain Corbin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2016, p. 11-42.

« Le roman du premier homme », dans Daniel Droixhe et Jacques Ch. Lemaire (dir.), *Lumières sans frontières. Hommage à Roland Mortier et à Raymond Trousson*, Paris, Hermann, 2016, p. 199-217.

« Goethe, inventeur du Neveu », dans Jacques Berchtold (dir.), *Goethe et la France*, Genève, la Baconnière, 2016, p. 126-131.

« Charlotte (de) Bournon-Malarme : description quantitative, interprétation qualitative », dans Ángeles Sirvent Ramos, María Isabel Corbí Sáez et María Ángeles Llorca Tonda (dir.), *Femmes auteurs du dix-huitième siècle. Nouvelles approches critiques*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2016, p. 211-224.

« Quarante ans de recherche sur un objet protéiforme », dans Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand, Florence Lotterie (dir.), *Une « période sans nom ». Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, p. 37-50.

PUBLICATIONS EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Publications en allemand

« André Chénier », dans Hartmut Stenzel et Heinz Thoma (dir.), *Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts. Modellanalysen*, München, W. Fink, coll. « UTB Romanistik », 1987, p. 31-48.

« Sade », dans Hans Joachim Neyer (dir.), *Vive la Révolution. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit*, Berlin, Elefant Press, 1989, p. 131-141.

Postface « Im Pflanzend schungelschwarzer Träume », dans Octave MIRBEAU, *Der Garten der Qualen*, trad. Susanne Farin, éd. Michael Farin, München, Schneekluth, 1991, p. 297-338.

« Das Vergnügen an der Arbeit. Von der Aufklärung zur Utopie Fouriers », dans Wolfgang Asholt et Walter Fähnders (dir.), *Arbeit und Müsiggang, 1789 bis 1914*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, coll. « Wissenschaft Fischer », 1991, p. 101-111.

Préface « Sade oder Diskurs auf Abwegen. Zur Funktionsweise von Sades réécriture », dans SADE, *Justine und Juliette*, éd. Stefan Zweifel et Michael Pfister, München, Matthes & Seitz, 1991, t. II, p. 7-28.

« Débauche, Libertinage, Libertin », dans *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, München, Oldenbourg, t. 13, 1992, p. 7-45.

« Zwischen *Thérèse philosophe* und *La Philosophie dans le boudoir*, der Ort der Philosophie » et « Wie die Sade-Kopie funktioniert », dans Sabine Kleine (dir.), *Sade und... Essays von Horst Albert Glaser aus dreissig Jahren mit Beiträge von Michel Delon und Sabine Kleine*, Stuttgart, Metzler, coll. « M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung », 2000, p. 163-203.

« Der sadesche Körper », dans Eva Kimminich et Claudia Krülls-Hepermann (dir.), *Zunge und Zeichen*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, coll. « Welt, Körper, Sprache », 2000, p. 99-113.

« Von Rousseau bis Balzac, die Eroberung der Unvollkommenheit », dans Carolin Fischer et Carola Veit (dir.), *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik*, Stuttgart/Weimar, Metzler, coll. « M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung », 2000, p. 198-212.

« Und das Feuer ward Mensch », dans Tobia Bezzola, Michael Pfister et Stefan Zweifel (dir.), *Sade surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001, p. 67-78.

- « Konzepte der Medizin », dans Horst Albert Glaser et György Vajda (dir.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche im Überblick*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2002, p. 293-303.
- « Die Elektrizität des Theaters. Theorie des Schauspiels und Elektrizitäts-metaphor am Ende der Aufklärung », dans Herbert Lachmayer (dir.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Wien, Hatze Cantz, 2006, p. 29-39.
- « Rousseau in der Natur: unbeschreibliche Entzückungen / Rousseau dans la nature: des ravissements inexprimables », dans Christian Rümelin (dir.), *Die Verzauberung der Landschaft zur Zeit von Jean-Jacques Rousseau / Enchantment du paysage au temps de Jean-Jacques Rousseau*, cat. expo., Genève, musée Rath, 28 juin-16 septembre 2012, Genève/Köln, Musée d'art et d'histoire/Wienand, 2012, p. 8-21.

Publications en anglais

38

- « The priest, the philosopher and homosexuality in Enlightenment France », *Eighteenth Century Life*, numéro spécial « Unauthorized Sexual Behaviour during the Enlightenment », mai 1985 ; réédité dans Robert Purks Maccubbin (dir.), *'Tis Nature's Fault: unauthorized sexuality during the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 122-131.
- « Germaine de Staël and other scenarios of the Revolution », dans Madelyn Gutwirth, Avriël H. Goldberger et Karyna Szumro (dir.), *Germaine de Staël. Crossing the Borders*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, p. 22-33.
- Encyclopedia of the Enlightenment*, Chicago/London, Fitzroy Dearborn, 2001, 2 vol., 1481 p.
- The Libertine. The Art of Love in Eighteenth-Century France*, New York/London, Abbeville Press, 2013, 496 p.
- « Violence in the novels of Charlotte [de] Bournon-Malarme », dans Thomas Wynn (dir.), *Representing Violence in France 1760-1820*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2013, p. 251-262.
- « The ancien régime of the body », dans Denis Bruna (dir.), *Fashioning the Body. An Intimate History of the Silhouette*, New York, Published for Bar Graduate Center, Decorative Arts, Design History, Material Culture by Yale University Press, p. 89-93.
- « Royal squares, public squares at the time of Enlightenment », dans Leonor Ferrão and Luis Manuel A.V. Bernardo (dir.), *Views on Eighteenth Century Culture. Design, Books and Ideas*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, p. 4-19.
- Préface à Claudine-Alexandrine GUÉRIN DE TENCIN, *Memoirs of the Count of Comminge and The Misfortunes of Love*, trad. et éd. Jonathan Walsh, Toronto/Tempe, Iter Academic Press/Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2016, p. 1-5.

Publications en chinois

- Préface à SADE, *Les Crimes de l'amour*, trad. Hu Sui, Shidaichina, Jlpg, 2010.

Préface à CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, trad. Chin Dayhsi, Presses de l'Université pédagogique de Chine orientale, 2011.

Publication en coréen

Casanova. Histoire de sa vie, Séoul, Sigongsa, 2016.

Publications en espagnol

« Deseos grotescos o grotesco del deseo, deseo de lo grotesco », dans Rosa de Diego et Lydia Vasquez (dir.), *De lo grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco/ Diputación Foral de Álava, 1996, p. 49-56.

« Moral », dans Vincenzo Ferrone et Daniel Roche (dir.), *Diccionario historico de la Ilustracion*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 41-47.

« Letargias », dans Rosa de Diego et Lydia Vasquez (dir.), *Humores negros. Del tedio, la melancolia, el esplin y otros aburrimientos*, Madrid, Biblioteca nueva, 1998, p. 103-111.

« El espacio de la seducción en la novela francesa del siglo XVIII », dans Fernando Garcia Lara (dir.), *Actas del I. Congreso internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería, 1998, p. 141-150.

« El cuerpo sadiano », *Barcarola*, août 2002, p. 219-227.

Publication en grec

Les Lumières ou le Sens des gradations, Athènes, Fondation nationale de la recherche scientifique, 2004, 183 p. [en grec et en français].

Publications en italien

Postface à Pierre Louÿs, *La Donna e il Burattino: romanzo spagnolo*, trad. Martino Conserva, Milano, Edizioni SE, 1991.

« Fontane d'amore, Fontane di morte. Le Citta termali nell'Immaginario culturale francese », dans Giorgio Taborelli et Rossana Bossaglia (dir.), *La Biblioteca delle terme nell'Immaginario culturale dai Pirenei al Caucaso*, Milano, Silvana, 1992, p. 22-47.

« Joseph Vernet e Diderot nel la tempesta », dans Mariella Di Maio (dir.), *Naufragi. Storia di un'avventurosa metafora*, Milano, Guerini e associati, 1994, p. 175-182.

« Gli scrittori "emigrati dall'interno" in epoca napoleonica », dans Daniela Galligani (dir.), *Napoleone e gli intellettuali. Dotti e « hommes de lettres » nella Europa napoleonica*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 149-159.

« Morale », dans Vincenzo Ferrone et Daniel Roche (dir.), *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Bari, Laterza, 1997, p. 31-39.

« Corinne ovvero dell'impegno alla malinconia », dans Raffaele Aragona (dir.), *Sillabe di Sibilla*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2004, p. 81-92.

L'Invenzione del boudoir, trad. Angelo Mainardi, éd. Valentina Vestroni, Firenze, Le Lettere, 2010, 126 p.

« Il volto di Adone sul corpo di Ercole », dans *Il Corpo e la sensibilità morale. Letteratura e Teatro nella Francia e nell'Inghilterra del XVIII secolo*, a cura di Gianni Iotti e Maria Grazia Porcelli, Pisa, Pacini Editore, 2011, p. 159-180.

« Il tatto e l'effrazione. La Scena erotica in Nerciat e Sade », dans Giovanna Mochi (dir.), *La Scena erotica nel romanzo*, Pisa, Pacini, 2016, p. 85-102.

Publications en japonais

Le Savoir-vivre libertin, trad. Michino Inamatsu, Tokyo, Hara Shobo, 2002, 319 p.

« De la cruauté orientale », dans Hisayasu Nakagawa et Jochen Schlobach (dir.), *L'Image de l'autre, vue d'Asie et d'Europe*, Tokyo, 2006, p. 37-48.

Publication en polonais

40

« Jean Fabre quarante ans plus tard », *Czaz Przesly. Poznanskie Studia Historyczne*, III, 1-2, 2016, p. 15-22.

Publications en portugais

Préface à Clara CARNICERO DE CASTRO, *Os libertinos de Sade*, São Paulo, Iluminuras/FAPESP, 2015.

« Modernidade, cidade e escritura », dans Flávia Nascimento Falleiros et Márcio Scheel (dir.), *Reflexões sobre a modernidade*, Jundiaí, Paco Editorial, 2015, p. 67-84.

Publication en roumain

SADE, *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei*, Bucarest, Trei, 2005, 604 p.

Publications en russe

Avec E. DMITRIEVA, *Textologie et pratique éditoriale. Rencontre entre chercheurs français et chercheurs russes*, Moscou, ODI, 2003, 344 p. et « Éditer le marquis de Sade » [en russe avec résumés français].

« La morale », dans *Les Lumières. Dictionnaire historique*, Moscou, 2003, p. 42-50.

Le Savoir-vivre libertin, suivi de *La Prose libertine française du XVIII^e siècle*, trad. E. Dimitrieva et G. Choumilova, Moscou, Novoe Literarounoe Obozrenie, 2013, 896 p.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

(Ces éléments se limitent à la carrière universitaire et excluent les événements familiaux.)

- 1947 Naissance à Paris XII^e.
Études secondaires au lycée de Montreuil.
Licence de Lettres modernes à la Sorbonne.
- 1969 Mémoire de maîtrise sous la direction de Jean Fabre, *Les Souvenirs de « La Nouvelle Héloïse » dans « Aline et Valcour »*.
- 1970 Agrégé de lettres modernes.
Enseignant au lycée de Noisy-le-Sec, puis au lycée Voltaire à Paris.
- 1973-1980 Assistant à l'Université de Caen.
- 1981-1988 Maître-assistant, puis de conférences à l'université d'Orléans.
- 1985 Doctorat ès lettres, Paris-Sorbonne, sous la direction de Robert Mauzi, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, jury composé de Jean Deprun, Jean Gillet, Robert Mauzi, Roland Mortier, René Pomeau (président).
- 1988-1997 Professeur à l'université Paris X-Nanterre.
- 1997-2013 Professeur à l'université Paris-Sorbonne.
- 2013 Professeur émérite à l'université Paris-Sorbonne.

QUELQUES FONCTIONS

- 1991-1997 Directeur du Centre des sciences de la littérature et de la revue *Littérales* (Paris X-Nanterre).
- 2003-2009 Président de la Société française d'étude du XVIII^e siècle.
- 2011-2015 Membre du conseil de la Société internationale d'étude du XVIII^e siècle.
- 2015-2019 Vice-président de la Société internationale d'étude du XVIII^e siècle.
- 1992-2004 Co-directeur avec Michel Zink de la collection « Perspectives littéraires » aux PUF (51 vol. parus).
- 2002-2014 Directeur de la collection « L'esprit des lettres » aux éditions Desjonquères (36 vol. parus).
- 2008- Co-directeur avec Jacques Berchtold et Christophe Martin de la collection « L'Europe des Lumières » aux Classiques Garnier (50 vol. parus).

- 1991-1995 Membre du Conseil de la Voltaire Foundation (Oxford).
- 2002-2006 Membre de l'Editorial Board des *Studies on Voltaire and the eighteenth century* (Oxford).
- 2010-2013 Associate editor des *Studies on Voltaire and the eighteenth century* (Oxford).
- 1995-2012 Membre du conseil scientifique de la Bibliographie des écrivains français (Memini).
- Membre des comités de rédaction des revues *Europe*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, *Rivista di letteratura moderna e comparata*, *Studi francesi*, *Studi filosofici*, *Cahiers de littérature française* (Bergame) et des revues en ligne *Revue italienne d'études françaises* et *Carnets* (Porto).
- 2002-2013 Directeur de la filière littéraire des Collèges universitaires français de Moscou et de Saint-Petersbourg.
- 2007-2013 Co-directeur du doctorat trinational « Les mythes fondateurs de l'Europe dans la littérature, les arts et la musique » (Bonn, Florence, Paris-Sorbonne).
- Professeur associé dans les universités de la Sarre (1993), de Bologne (1995), McGill de Montréal (2003), de Bonn (2005 et 2015).
- 2008-2014 Membre du conseil scientifique de la Bibliothèque nationale de France.

42

DISTINCTIONS

- 1987 Chevalier des Palmes académiques.
- 1992 Prix de romanistique Hugo Friedrich-Erich Koehler (Université de Fribourg-en-Brigau).
- 2001 Prix de la ville de Saumur pour *Le Savoir-vivre libertin*.
- 2009 Élection comme membre de l'Académie royale du Danemark.
- 2012 Prix de l'Académie des sciences morales et politiques pour *Le Principe de délicatesse*.
- 2012 Doctorat *honoris causa* de l'Université de Bonn, Faculté de philosophie.
- 2012 Élection comme membre de l'Académie des sciences de Turin, section des Sciences historiques, morales et philologiques.
- 2013 Prix de la recherche de la fondation Alexander von Humboldt.
- 2014 Chevalier de la Légion d'honneur.
- 2014 Prix de l'essai Paris-Liège pour *Diderot cul par-dessus tête*.
- 2015 Prix Montesquieu.

MICHEL DELON AU TRAVAIL

Jean-Christophe Abramovici

Comment devient-on dix-huitiémiste ?

Choisit-on par affinités électives son siècle d'études, ou ce dernier en retour vous modèle ? Médiévisite bon(ne) vivant(e) ou sérieux/se comme un moine (ou une moniale), seiziémiste savant(e), dix-septiémiste austère, dix-huitiémiste militant(e) ou libertin(e) (ou se prétendant tel[le]), etc. Grande est la galerie des mariages semble-t-il heureux entre un chercheur et son champ d'étude.

Michel Delon *incarne* le XVIII^e siècle, de par sa liberté et son impertinence, sa révolte et son savoir-vivre, son humanité et sa causticité... Mais aussi par la manière dont il l'envisage et en parle.

Rien de ce siècle ne lui est étranger. Il propose, dès le mitan de sa carrière, des tableaux synthétiques d'histoire littéraire¹ ; le classique *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, tiré de sa thèse d'État², embrasse un nombre d'œuvres et de pensées propre à décourager qui aspirerait à suivre son exemple ou marcher dans ses pas... Mais pour ne pas trop étirer un exercice d'admiration qui me serait spontané, je souhaiterais m'arrêter sur deux aspects du travail de Michel Delon qui m'ont toujours paru lui être propres et sources de réflexion. L'un regarde le choix de ses objets d'étude, l'autre la place de la dualité dans ses analyses.

Il est révélateur que la recherche de Michel Delon n'a été que sur le tard associée aux noms des auteurs dont il a proposé d'importantes éditions avant de s'essayer au genre de la biographie : Sade, que l'édition de ses *Œuvres* dans la Pléiade³ a arraché à la clandestinité et aux discours hagiographiques, et replacé dans son siècle et sa culture⁴ ; Diderot, dont Michel Delon a dirigé l'édition des

1 *De l'Encyclopédie aux Méditations, 1750-1820*, avec Robert Mauzi et Sylvain Menant, Paris, Arthaud, 1984 [3^e éd. Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, 479 p.] ; *Littérature du XVIII^e siècle*, avec Pierre Malandain, Paris, PUF, 1995.

2 *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1800*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988.

3 Sade, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, t. II, 1995, t. III, 1998.

4 Travail d'édition qu'ont complété *Les Vies de Sade* (Paris, Textuel, coll. « L'atelier », 2007, 2 vol.).

Œuvres complètes chez Hermann, puis celle des volumes de la nouvelle Pléiade⁵ et récemment proposé un vivifiant et impertinent portrait *Cul par-dessus tête*⁶; de Louvet à Laclos, de Rétif à Mme de Staël, nombreux sont par ailleurs les écrivains que Michel Delon connaît en détails, a étudiés et édités. Mais parce qu'il s'est formé à un moment de refondation des études littéraires où fut remise en question l'approche lansonienne de la Vie et l'Œuvre, il n'est pas sûr que ces noms propres soient les meilleurs témoins de son travail. Dans le sillage des grandes thèses de Jean Ehrard sur la nature (1963)⁷ et de Robert Mauzi sur le bonheur (1979)⁸, Michel Delon s'est d'abord (et toujours) passionné pour l'histoire des idées. Plus encore que ses devanciers, il en a renouvelé les méthodes et les formes, attentif aux critiques que Michel Foucault avait formulées à l'encontre de ce champ de recherche. De ces dernières, il retient dans la Préface de *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières* la nécessité de définir les circonstances locales et les conditions formelles et épistémologiques de l'énonciation d'une idée⁹. Plus concrètement, il a systématisé une approche en contre-plongée de l'idée. Les lectures en surplomb favorisaient l'illusion d'une « histoire naturelle » de la pensée, à l'origine des schémas topiques pointés du doigt par Foucault (petite musique de la tradition et de l'invention, de l'ancien et du nouveau, du mort et du vivant, etc.). Sans reprendre à son compte les catégories nouvelles du *discours* et de l'*archive*, susceptibles elles aussi de générer des constructions *a priori*, une rhétorique, Michel Delon considère l'idée à partir de ses expressions les plus concrètes et les plus modestes. Son approche de l'histoire des idées a toujours été en ce sens littéraire, attentive à la manière dont une pensée se traduit en mots et formes. Des Lumières, dans l'un de ses premiers articles, il envisage non pas la catégorie idéologique mais le « travail d'une métaphore¹⁰ ». Son article intitulé « Savoir totalisant et forme éclatée » (1982) met en avant les relations dynamiques et complexes entre les synthèses et la diversité des objets qui les composent. C'est à ces derniers, à ces *détails* – terme central de l'esthétique sadienne qu'il a souvent commenté – qu'écrasent souvent les tableaux d'ensemble que Michel Delon a consacré une grande partie

5 Diderot, *Contes et romans*, 2004 ; *Œuvres philosophiques*, éd. avec Barbara de Negroni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010. Deux volumes devraient compléter cet ensemble.

6 *Diderot cul par-dessus tête*, Paris, Albin Michel, 2013.

7 Jean Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de "L'Évolution de l'Humanité" », 1963 [rééd. 1994].

8 Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de "L'Évolution de l'Humanité" », 1979 [rééd. 1994].

9 *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit.*, p. 14-16.

10 « Les Lumières, travail d'une métaphore », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 151, 1976, p. 527-541.

de ses travaux, proposant une forme de « micro-histoire des idées » qui favorise une approche synecdotique des grandes périodes.

De ces objets de savoir parfois minuscules étudiés par Michel Delon, on peut proposer une rapide typologie décroissante qui débiterait par les lieux de la fiction, comme le boudoir dont il propose en 1999 une histoire et une recension extensive, dans le roman, le théâtre et les poésies du XVIII^e siècle¹¹. Le lieu avait été ressuscité et célébré au XIX^e siècle par des érudits désireux de promouvoir une vision bibelotière, « charmante » et désidéologisée du siècle des Lumières¹² ; dans *L'Invention du boudoir*, il est invitation aux voyages (de la Juliette de Sade parcourant l'Europe pour s'enfermer dans les petites-maisons de ses amis libertins au pic de Taïti baptisé *Boudoir* par Bougainville) et retour aux idées, aux valeurs des Lumières auxquelles Michel Delon a toujours rappelé, même si discrètement, sans pose ni proclamation, un indéfectible attachement (« droit à l'intimité et au fantasme », « droit au boudoir »¹³). Jamais d'ailleurs le XVIII^e siècle n'apparaît dans ses travaux comme un espace clos ou un temps révolu : il est plutôt le cadre, la fenêtre¹⁴ à travers lesquels regarder le temps présent.

Autres lieux romanesques, les *topoi* désignent ces motifs récurrents au travers desquels se perçoit l'histoire d'un genre et l'évolution des goûts. Loin du formalisme parfois étroit des études émanant de la SATOR, Michel Delon s'est intéressé à des motifs précis, moins transversaux que révélateurs de sensibilités : aux sylphes nés de la coïncidence de l'érotisme et du merveilleux des Lumières¹⁵ ; au *topos* du « lendemain » de la première nuit d'amour, entre fantasme et réalisme social¹⁶. L'histoire des idées s'actualise ici aussi dans ces scènes romanesques qui donnèrent forme et chair à des débats récurrents du temps : « La mort du gladiateur », sur fond d'interrogations sur la nature de l'héroïsme¹⁷ ; le regard curieux porté sur les souffrances de l'autre, formes diffuses et atténuées d'un « sadisme » propre non plus à un unique et sauvage marquis, mais à une société

11 *L'Invention du boudoir*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1999.

12 Voir Jean-Christophe Abramovici (dir.), *Le XVIII^e-1900*, Tours, Publications de l'université François-Rabelais, coll. « Littérature et nation », 1998.

13 *L'Invention du boudoir*, op. cit., p. 7 et 132.

14 Michel Delon, « Mercier à sa fenêtre ou la Suisse paisible et sublime », *Versants*, 34, « La Suisse et ses espaces imaginaires », 1998, p. 21-31 ; « Faublas à la fenêtre. La nostalgie de l'unité dans le roman de Louvet », dans *Les Amours du chevalier de Faublas. Seminari pasquali di analisi testuale*, Pisa, ETS, 1995, p. 5-15.

15 *Sylphes et sylphides*, anthologie établie et présentée par Michel Delon, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1999.

16 « Le lendemain », dans Dolores Jimenez et Jean-Christophe Abramovici (dir.), *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2000, p. 243-253.

17 « La mort du gladiateur. Un débat esthétique et moral au siècle des Lumières », dans Rudolf Behrens et Roland Galle (dir.), *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, p. 185-196.

toute entière traversée par les pulsions les plus primaires¹⁸. Parfois enfin, l'étude du *topos* se fait miroir des conditions de travail du savant : « De la solitude du chercheur en littérature » à « Seul dans la foule. Jalons pour l'étude d'un motif, de Descartes à Baudelaire »¹⁹...

L'approche des textes littéraires a pendant longtemps souffert de la perspective des *influences*, à la fois floue et psychologisante ; elle distinguait des maîtres et des disciples, ne concédait comme liberté à l'écrivain que celle de la rupture, selon une approche romantique du génie. Sans recourir à la phraséologie de l'intertextualité, Michel Delon a consacré de nombreuses études au devenir de *formules* précises qui, au travers de leurs reprises et variations, constituent des fragments précis d'une histoire de la langue du XVIII^e, siècle de slogans²⁰ et de refrains²¹, de lieux communs nouveaux²² et d'obsessions tenaces²³. Le rousseauisme ne résulta pas seulement de choix partisans ; il est né de la capacité de « J.-J. » à devenir comme il en rêvait un nouveau « J.-C. », apôtre de la vérité et créateur d'inédites paroles d'Évangile : « Cesser de vivre avant de cesser d'exister »²⁴, « Fatal présent du ciel qu'une âme sensible »²⁵.

À une échelle encore plus ténue, ce sont de simples mots qui font office de « révélateurs sonores ». Nul premier auteur n'est alors à convoquer : leur seule

- 18 « Chantage et trahison : la récurrence d'un scénario sadique au XVIII^e siècle », dans *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, p. 365-379 ; « Naufrages vus de loin : les développements narratifs d'un thème lucrétien », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 1988, p. 91-119 ; « De la curiosité des maux d'autrui », dans Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, coll. « Theoria », 1998, t. I, p. 183-206.
- 19 « De la solitude du chercheur en littérature et de quelques bonnes résolutions pour survivre », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 26, 2002, p. 105-114 ; « Seul dans la foule. Jalons pour l'étude d'un motif, de Descartes à Baudelaire », dans Christian Moser et al. (dir.), *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, Bielefeld, Aisthesis, 2005, p. 109-122.
- 20 « *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* : un vers de Térence comme devise des Lumières », *Dix-huitième siècle*, 16, 1984, p. 279-296 ; repris dans *Morale et vertu au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 17-31.
- 21 « «Malbrough s'en va-t-en guerre» : les avatars d'une chanson », dans Dietmar Rieger (dir.), *La Chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 1988, p. 59-74.
- 22 « «Ces sortes de femmes ne sont absolument que des machines à plaisir». Les enjeux d'une formule de Mme de Merteuil », dans Béatrice Guion et al. (dir.), *Poétique de la pensée. Études sur l'Âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 341-351.
- 23 « «Convulsions de l'inquiétude» ou «léthargie de l'ennui». Variations autour d'un thème voltairien », dans Michel Delon et Catriona Seth (dir.), *Voltaire en Europe. Hommage à Christiane Mervaud*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 283-290 ; « Du vague des passions à la passion du vague », dans Paul Viallaneix (dir.), *Le Prémantisme, hypothèque ou hypothèse*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 488-498.
- 24 « «Cesser de vivre avant de cesser d'exister» : l'opposition entre vivre et exister chez Rousseau et ses successeurs », *Études Jean-Jacques Rousseau*, 2, 1988, p. 67-85.
- 25 « «Fatal présent du ciel qu'une âme sensible». Le succès d'une formule de Rousseau », *Études Jean-Jacques Rousseau*, 5, 1991, p. 53-64.

récurrence fait sens, dit quelque chose d'un XVIII^e siècle dont Michel Delon s'est attaché à restituer surtout le rythme, les pulsations, des *gradations* à cette *énergie* dont il s'est fait l'historien, attentif à ses déploiements théoriques comme à ses traductions sensibles²⁶ ou dramatiques²⁷. Enfin « sous » le mot, il y a la lettre, le caractère, la forme typographique. De même que Michel Delon a restitué aux nombreux textes anciens qu'il a édités leur ponctuation originale, leur musicalité première, il s'est penché sur ces détails matériels que l'on tenait pour négligeables, choisissant d'étudier par exemple dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos les italiques ou les notes de bas de page²⁸.

Par-delà le nombre impressionnant d'objets originaux étudiés, de pistes nouvelles ouvertes, le travail de Michel Delon se reconnaît à un style alerte et économe, et la place qu'y très tôt occupe la dualité, le balancement. Le balancement, plutôt que la dialectique, même s'il est autant question ici de musicalité que de procédure de pensée. La comparaison, la confrontation, le creusement des oppositions permettent en effet de questionner le *topos*, de bousculer le confort des certitudes. Dans un de ses premiers articles issus de son mémoire de maîtrise, « Sade face à Rousseau », Michel Delon inscrit dans le projet de « faire table rase des idées reçues et des images d'Épinal de l'histoire littéraire » une critique de l'opposition entre les deux écrivains, qu'il développe comme un motif : « Rousseau et Sade seraient alors comme l'ombre et la lumière, l'un âme sans corps dans une nature toute frémissante de Dieu, l'autre corps sans âme dans une nature livrée à elle-même »²⁹. Nombre de titres d'articles témoignent de son goût pour les couples oppositionnels signifiants, capables de restituer l'oscillation d'une pensée ou d'une esthétique³⁰.

Le choix de travailler pour sa thèse d'État sur l'idée d'énergie n'est sans doute pas étranger à ce goût pour les antithèses et leur dépassement. Il est à ce titre intéressant de relire ces lignes programmatiques portant sur l'intérêt et l'efficience de l'idée d'énergie :

26 « Électriser, un mot d'ordre au siècle des Lumières », *Revue des sciences humaines*, « L'imaginaire de l'électricité », 281, janvier-mars 2006, p. 39-51.

27 « Tout d'un coup », *Méthode*, 11, automne 2006, p. 171-181.

28 « Le discours italique dans *Les Liaisons dangereuses* », dans *Laclos et le libertinage*, Paris, PUF, 1983, p. 137-150 ; « Le discours infrapaginal dans *Les Liaisons dangereuses* », dans Nicholas Cronk et Christiane Mervaud (dir.), *Les Notes de Voltaire. Une écriture polyphonique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, p. 138-145.

29 « Sade face à Rousseau », *Europe*, octobre 1972, p. 42-48 ; ici p. 43.

30 Parmi de nombreux exemples possibles : « Voltaire entre le continu et le discontinu », *Textes et documents*, 1981, p. 261-265 ; repris dans Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, dir. Marie-Hélène Cotoni, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critique », 1994, p. 96-99 ; « Utopie du nu et poétique de la gaze au siècle des Lumières », *Lendemains*, 51, « Le nu et le texte / Der Akt und der Text », 1988.

Elle marque une triple liquidation de la leçon classique, si prégnante encore jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, au moins. Dans les domaines esthétique, philosophique et moral, elle récuse l'ancien idéal d'équilibre au profit du dynamisme. À la clarté comme valeur suprême succède l'efficacité linguistique et rhétorique; au dualisme qui sépare le mouvement et la matière succède un monde animé de forces; à l'homme rationnel succède un être de passion et de désir. Le classicisme avait décomposé l'univers, l'avait mis en pièce puis reconstruit selon un ordre strictement hiérarchique. L'âge de l'énergie bouscule ces catégories. Il veut saisir l'univers comme un tout, comme un devenir. Les mots, les choses et les êtres n'existent plus qu'en relation, en tension et en mutation. La langue et la littérature, la nature, la vie humaine sont conçues comme autant de processus de transformation. Des forces y sont à l'œuvre qui se communiquent d'un individu à l'autre, d'un élément de la nature à l'autre, qui réagissent mutuellement. Tout est en travail permanent. L'énergie, attribut traditionnel de Dieu et caractère de l'Être, devient principe d'Histoire. [...] Qu'il s'agisse du monde ou du moi, l'énergie se caractérise par une approche globale et historique des phénomènes. À l'ancien dualisme, elle fait préférer soit le monisme matérialiste, soit un spiritualisme qui anime l'univers. [...] Le mérite de cette idée est peut-être justement de se situer en deçà de la contradiction entre matérialisme et spiritualisme, libertinage et sensibilité, pensée aristocratique et pensée bourgeoise, de travailler de l'intérieur chacun de ces systèmes de pensée³¹.

Ce qui frappe dans l'une des « synthèses problématisées » propres à Michel Delon, c'est la manière dont la dualité est à la fois congédiée et convoquée : l'idée d'énergie traduit le passage de l'« équilibre » ancien au « dynamisme » nouveau, mais cette mue est décrite au moyen de nouveaux couples conceptuels : clarté/efficacité, dualisme/forces (subdivisées plus loin en matérialisme/spiritualisme), raison/passion.

Vingt ans plus tard, on retrouve dans *Le Principe de délicatesse* une manière semblable de cerner, par balancements successifs, ce qu'a de particulier le rapport du XVIII^e siècle au bonheur :

Le bonheur des Lumières demeure [...] l'objet d'hésitations ou de tensions entre repos et mouvement, plaisir de l'instant et conscience de la durée, consommation et production, satisfaction individuelle et dévouement altruiste.

31 *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, op. cit.*, p. 32-33.

L'équilibre est toujours précaire qui risque de justifier la Terreur au nom du bonheur, d'imposer à tous un modèle abstrait et théorique³².

Comment devient-on dix-huitiémiste ?

Au terme de ce trop rapide survol du travail de Michel Delon, il faut insister sur les analogies entre sa parole critique et le portrait des Lumières qu'il n'a eu de cesse, pendant trente ans, de remettre sur le chevalet. Sa sensibilité aux hésitations, aux constructions précaires d'un siècle qui fut autant celui des croisades unilatérales que des doutes est à l'image de son sens de la nuance, de sa méfiance envers les oppositions tranchées, les thèses percutantes et « tape-à-l'œil », les facilités des inventions conceptuelles. Comme un Diderot, il pense « en deçà des contradictions », en relation. Les termes doubles qu'il affectionne sont comme les pôles électriques entre lesquels passe une pensée toujours en tension et en éveil.

32 *Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 249-250.

PREMIÈRE PARTIE

Les idées et les formes

LES BIJOUTIERS AU CLAIR DE LUNE : BRIGANDS EN RÉVOLUTION¹

Lise Andries

Dans le prolongement du travail collectif que j'avais dirigé sur *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*², je souhaiterais analyser un aspect que j'avais volontairement laissé dans l'ombre à cause de sa complexité : les représentations du brigand pendant la Révolution. J'essaierai d'évoquer ici les frontières mouvantes de ces représentations telles qu'elles se déploient après 1789 dans la littérature au sens large, qu'il s'agisse des écrits judiciaires, des romans ou du théâtre. Il ne sera donc guère question des époques antérieures à la Révolution, ni de Cartouche et de Mandrin, ni même de la fascination exercée par les hors-la-loi sur un écrivain comme Diderot dans *Les Deux Amis de Bourbonne* ou dans *l'Histoire des deux Indes*. Après avoir fait rapidement le point sur la situation du banditisme pendant la période révolutionnaire, je m'intéresserai à la manière dont les événements politiques, dans leur dimension de violence et de débordement des instances de la légalité, réinterprètent le personnage du brigand et l'intègrent dans de nouveaux courants esthétiques.

Alors que le mot de *brigand* n'est presque jamais employé dans les archives judiciaires de l'Ancien Régime, les magistrats lui préférant celui d'« assassin » ou de « voleur sur les grands chemins », le terme envahit jusqu'à l'inflation les textes imprimés, feuilles volantes, documents administratifs et judiciaires dès l'année 1789. C'est au moment de la Grande Peur que les brigands surgissent sur le devant de la scène. Le phénomène a été étudié par Georges Lefebvre dans son ouvrage classique, *La Grande Peur de 1789*³. Provoquée par les événements parisiens du printemps et de l'été 1789, la rumeur de l'arrivée imminente de brigands prêts à piller et tuer les habitants des campagnes se répand comme une traînée de poudre. Elle atteint d'abord l'Île-de-France, puis la Champagne et la

1 Je voudrais remercier chaleureusement Nicole Dyonet pour son aide et ses conseils. Sa connaissance de l'affaire d'Orgères et de la criminalité de l'Ancien Régime m'a été précieuse pour la rédaction de cette contribution.

2 Lise Andries (dir.), *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2010.

3 Georges Lefebvre, *La Grande Peur de 1789*, Paris, Armand Colin, 1970 [1^{re} éd. 1932].

Franche-Comté, gagne le Massif central et le Midi, puis remonte par l'Ouest vers la Normandie. Les brigands seraient payés par l'aristocratie, appuyés par des troupes étrangères à sa solde et ils seraient partie prenante d'un complot contre le Tiers État. Les villages et les bourgs organisent des milices pour repousser ces fameux brigands, des révoltes à main armée se produisent dans le Bocage normand, dans le Hainaut et dans le Mâconnais, on brûle les châteaux et les titres de propriété nobiliaires. À Montpellier, on craint l'arrivée des pirates depuis le port de Sète.

54

La Grande Peur est certainement révélatrice d'un clivage entre Paris et le reste de la France, principalement la France des campagnes. Alors qu'il se passe à Paris en 1789 des événements politiques de grande ampleur, complètement inédits et perçus immédiatement comme tels par les contemporains (suspension des États généraux et constitution par le Tiers État d'une assemblée nationale, prise de la Bastille, départ des frères du roi et première vague d'émigration), le peuple ne sait comment interpréter ces événements. La Grande Peur est aussi le condensé de peurs anciennes qui existent à l'état endémique dans les campagnes : peur des errants et des « hommes d'armes, mi-soldats, mi-brigands », peur de la disette après les mauvaises récoltes de 1788 et 1789. Comme le rappelle Yves Castan à propos des paysans du Languedoc : « Contre le [brigand], la peur suggère aussitôt, ou de se renfermer dans le cercle des habitations, ou d'en sortir pour ces chasses à l'homme collectives [à] l'atmosphère à la fois tendue et familière, à travers un pays que l'on connaît bien, aux côtés de voisins et d'amis⁴. » Cette peur née de la rumeur a quelque chose d'archaïque et ressemble à la panique suivie d'émeutes qui était née à Paris dans les années 1750, lorsque le lieutenant de police Sartine était accusé d'enlever des enfants dans les rues de la capitale⁵.

Il est vrai qu'à partir de 1789, le monde ancien s'effondre dans une confusion qui génère désordre, incompréhension, inquiétude et brigandages réels. La réforme des peines et la réorganisation du système judiciaire ayant été au cœur des grands débats de la fin de l'Ancien Régime, les premières mesures importantes concernent ces domaines. Dès les premières années de la Révolution, les cours de justice traditionnelles cessent provisoirement de fonctionner, la torture, les peines de galères disparaissent. Les lois des 16-29 septembre 1791 instaurent la publicité de la procédure judiciaire ainsi que la mise en place dans les procès criminels d'un jury composé de citoyens, à l'image du système judiciaire anglais. La même année, la maréchaussée est dissoute et remplacée le 16 février 1791 par la Gendarmerie nationale, privée

4 Yves Castan, « Mentalités rurale et urbaine en Languedoc », dans *Crimes et criminalité en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 165.

5 Voir Arlette Farge et Jacques Revel, *Logiques de la foule. L'affaire des enlèvements d'enfants - Paris 1750*, Paris, Hachette, 1988.

cependant de moyens à sa création. Rien de l'administration civile ou judiciaire de l'Ancien Régime ne subsista et l'on assista à un renouvellement complet du personnel d'Ancien Régime. Les magistrats occupèrent des fonctions électives pendant quelques années⁶. Il s'agit de ce qu'on appela pendant cette période une « magistrature intermédiaire ». C'est seulement pendant le Premier Empire que Napoléon reconstitua une magistrature de métier. Les grandes bandes qui sévissaient pendant l'Ancien Régime profitèrent évidemment de la situation et l'on constate une recrudescence de leur activité pendant le temps de latence qui était inévitable avant que le nouveau système ne se mette en place. La crise économique de l'an II et de l'an III et la misère qui en fut la conséquence sont également des facteurs aggravants⁷.

À cela s'ajoutaient le nouveau découpage administratif en départements, et après 1793, la conquête par les armées révolutionnaires des régions limitrophes de la France : ces déplacements de frontières favorisèrent d'une part une intense activité de contrebande et d'autre part la possibilité pour des groupes criminels de se déployer plus facilement sur de larges territoires, tout en profitant de l'impunité relative des zones frontalières. De 1792 à 1815, on observe « un bouleversement quasi permanent des frontières⁸ », avec l'occupation progressive par la France révolutionnaire de la Belgique, des Provinces-Unies, des principautés rhénanes et du Nord de l'Italie. Sur la « route du Nord » qui relie Paris à Bruxelles, Anvers et Gand, on trouve la bande d'Ansart⁹, celle de Moneuse dans le Brabant et celle de Salembier qui ravagea le Nord et le Pas-de-Calais pendant l'an IV et l'an V. Les bords du Rhin et la région de la Moselle sont le territoire de Schinderhannes, l'« écorcheur », dont le nom véritable était Johannes Bückler. Vol de bestiaux, cambriolages de fermes isolées, contrebande, attaque de convois transportant des fonds publics, on a affaire ici à une forme de grand banditisme qui sévit sur un large espace et se caractérise par sa brutalité extrême.

6 Voir Jacques Godechot, *Les Institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, PUF, 1951, p. 120-129.

7 L'État républicain ne commence à s'attaquer aux bandes que sous le Directoire. Il faudra attendre 1795-1798 et la stabilisation des conquêtes septentrionales de la République. Le Directoire dispose essentiellement de trois armes contre le brigandage : 1. la gendarmerie officiellement créée en 1791 mais véritablement mise sur pied et organisée par le décret du 28 germinal an VI (17 avril 1798) ; 2. les lois spéciales contre le brigandage ; 3. le recours sélectif aux tribunaux militaires. La loi de floréal an V punit de mort les auteurs d'agressions armées en groupe ; celle de nivôse an VI autorisa le recours aux juridictions militaires pour le jugement des brigands saisis les armes à la main. Voir Catherine Denys (dir.), *Frontière et criminalité 1715-1815*, Arras, Artois Presses Université, 2000.

8 « Introduction », dans *ibid.*, p. 10-11.

9 Voir Xavier Rousseaux, « Le banditisme aux frontières nord-est de la France », dans *ibid.*, p. 141.

Un trait particulier du banditisme sous la Révolution est le fait que la distinction n'est pas toujours établie par les magistrats et la police, entre un banditisme qui relèverait aujourd'hui du droit commun, et des activités contre-révolutionnaires. Tout se confond dans un contexte de lutte des factions et de violences politiques. Il existe en effet très tôt des mouvements de résistance spontanés ou organisés contre le nouvel ordre laïque, républicain et centralisé qui se met en place. Parmi les conduites « contre-révolutionnaires », on trouve aussi bien la résistance aux réquisitions puis à la conscription que la désobéissance à l'égard de forces de gendarmerie, la destruction des arbres de la liberté, le pillage des voitures transportant les fonds publics ou l'assassinat de fonctionnaires républicains et d'acquéreurs de biens nationaux¹⁰. Jusque sous l'Empire, la police utilisera indifféremment les termes de chouans et de brigands. Une feuille volante du début du XIX^e siècle indique par exemple sous le titre « Attaque de la diligence de Laval » : « La diligence qui portait à Laval une somme de 15.000 francs de fonds du Trésor a été attaquée et pillée par vingt chouans, tous armés, à deux heures de l'après-midi¹¹. » On trouve aussi des expressions comme « bandits royaux » ou « royalistes de grand chemin ».

Comment la littérature, des feuilles criminelles aux romans et au théâtre, se fait-elle l'écho de ces temps troublés ? Sade, dans *Idée sur les romans*, souligne le lien entre le contexte historique et le succès des romans gothiques anglais : « Ce genre n'est assurément pas sans mérite », écrit-il,

il devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait. [...] Il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères ce qu'on savait couramment, en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer¹².

Si la Révolution abandonne la torture et les supplices des exécutions publiques de l'Ancien Régime, elle met en scène, surtout pendant la Terreur, une autre théâtralisation sanglante de la violence et de la mort, plus politique et plus massive. À cette violence en actes correspond une violence verbale qui envahit l'espace public et la littérature.

¹⁰ Voir Bernard Gainot, « La “guerre de police” contre les “brigands”. Une innovation tactique sous le Directoire ? », dans Valérie Sottocasa (dir.), *Les Brigands. Criminalité et protestation politique 1750-1850*, Rennes, PUR, 2013, p. 80.

¹¹ *Attaque de la diligence de Laval en plein jour, par vingt brigands armés de fusils à deux coups, de pistolets et de poignards*, Paris, Garson, s.d.

¹² Donatien Alphonse François de Sade, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques*; (précédées d'une) *Idée sur les romans*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1987, p. 42.

Malgré la vogue des églogues et idylles qui fleurissent, nombreuses, dans les *Almanachs des Muses* de l'an II et de l'an III, on assiste en effet à un déferlement de poésies, de chants guerriers et de dialogues patriotiques tous plus agressifs les uns que les autres. La presse se met, elle aussi, à l'unisson : les appels à la dénonciation dans les pamphlets et dans *L'Ami du peuple* de Marat ou les excès de langage du *Père Duchesne* d'Hébert en sont le signe. Même un genre littéraire traditionnel comme les dialogues des morts porte la trace de cette radicalisation. Ainsi, le *Dialogue entre Louis Capet, d'Angremont, Laporte et Mirabeau aux Enfers*, publié en l'an II, décrit le roi, désigné sous le simple nom de Capet, en train de forcer la porte du paradis et de déborder d'injures pour passer devant tout le monde : « Foutre ! laissez-moi ; vous êtes tous de foutus gueux¹³. » On citera aussi le *Dialogue entre Marat et Robespierre aux Enfers* paru la même année, qui commence par cette apostrophe de Marat à Robespierre : « Te voilà donc, scélérat, la crème des scélérats¹⁴. »

La violence politique étant à l'ordre du jour dès 1789, elle englobe celle des faits divers. Les feuilles criminelles publiées pendant la Révolution en portent témoignage, prouvant que l'on ne peut parler, pendant cette période, d'une autonomie du fait divers criminel. Par exemple, une feuille volante criminelle intitulée *Détail de l'horrible massacre d'une famille entière* souligne l'« honnêteté » et le « patriotisme » des victimes, et appelle à ce que les coupables soient punis pour s'en être pris à la Révolution. Il s'agit de rien moins que d'obtenir une « réparation exemplaire envers la société¹⁵ ». Or il s'agit d'un simple crime crapuleux au cours duquel un boulanger, sa femme et ses enfants se font voler et tuer.

En outre, dans la mesure où l'on qualifie facilement de brigands ses adversaires politiques, quel que soit leur bord, avec ce goût de l'invective que nous venons de souligner, on voit défiler sous ce nom les principaux acteurs de la vie publique. Beffroy de Reigny dans son *Dictionnaire des hommes et des choses* paru en 1800 dit de Marat et de sa vie : « Ni Cartouche ni Mandrin n'imaginèrent rien de pareil. » On citera également un pamphlet publié en 1796 sous le titre *Les Brigands démasqués. Mémoires pour servir à l'Histoire du Temps Présent*, qui règle ses comptes avec la Révolution en 200 pages et dédie l'ouvrage « à tous les ennemis du meurtre et de l'anarchie ; et aux veuves et orphelins des Français assassinés par la Convention nationale¹⁶ ». L'épithète de brigand est aussi utilisée

13 *Dialogue entre Louis Capet, d'Angremont, Laporte et Mirabeau aux Enfers*, Paris, impr. de Milscent-Créole, s.d.

14 *Dialogue entre Marat et Robespierre aux Enfers*, Paris, Debarle, an II, p. 1.

15 *Détail de l'horrible assassinat d'une famille entière arrivé cette nuit à Clignancourt, près Montmartre*, Paris, Imprimerie patriotique, s.d.

16 Auguste Danican, *Les Brigands démasqués ou Mémoire pour servir à l'histoire du temps présent*, Londres, Baylis, 1796.

par les républicains. Dans *Les Brigands de la Vendée*, « opéra-vaudeville » du citoyen Boullault, les brigands désignent les chouans de la Vendée. À l'acte I, des paysans brandissant un drapeau tricolore montent à l'assaut des chouans, en déclarant : « J'sommes menacés par les brigands, ne les attendons pas ; marchons à leur rencontre, montrons-nous Français, et j'sommes sûrs de la victoire ; d'ailleurs, ce sont des esclaves et nous sommes libres, et j'voulons rester libres. Vive la liberté ! vive la république¹⁷ ! »

Une autre conséquence du brouillage des frontières entre violence criminelle et violence politique est l'apparition d'une littérature judiciaire nouvelle, qui n'a pas son équivalent sous l'Ancien Régime. Je me limiterai à un seul exemple, le procès de la bande des « chauffeurs » d'Orgères, une des grandes affaires criminelles de la fin de la Révolution, qui se déroula juste après le coup d'État du 18 Brumaire, en 1799-1800¹⁸. Ces « chauffeurs » avaient pour spécialité de brûler les pieds de leurs victimes pour leur faire avouer où elles cachaient leur argent. Au cours de l'instruction qui dura dix-huit mois, 310 personnes furent arrêtées et parmi elles un grand nombre de femmes. Il y eut 56 condamnations à mort. Michel Vovelle est frappé du caractère, semble-t-il, apolitique de la bande d'Orgères, « une contestation qui diffère par là fortement des expressions du brigandage contre-révolutionnaire tel qu'on le rencontre [...] dans l'Ouest chouan ou dans le Midi méditerranéen¹⁹ ». Effectivement, à lire l'ensemble des interrogatoires rassemblés en près de 600 pages par le président du Tribunal criminel²⁰, on constate que cette bande qui sévissait dans la Beauce, la région de Chartres et la forêt de Montargis était constituée d'une armée de mendiants et de crève-la-faim, dont le but principal était de trouver de quoi survivre, y compris par le meurtre. C'est en effet, comme le rappelle André Zysberg, « l'année de la grande disette de l'an IV qui précipite dans la Beauce les ventres creux des faubourgs parisiens²¹ ». Le nombre d'estropiés et d'hommes et de femmes au corps mutilé, révélé par les pseudonymes de certains d'entre eux, « le Borgne de Jouy », « la Gueule brûlée », « Sans-orteaux [sans orteils] », « Sans-pouce » etc.,

58

17 *Les Brigands de la Vendée*. Opéra-vaudeville en deux actes, mêlé de combats et incendies. Représenté au théâtre des Variétés amusantes, Boulevard du Temple le 3 octobre 1793, l'an 2^e de la République, par le C. Boullault, Paris, citoyenne Toubon, 1793, acte I, scène 13, p. 25.

18 Voir Michel Vovelle, *Ville et campagne au XVIII^e siècle (Chartres et la Beauce)*, Paris, Éditions sociales, 1980 ; André Zysberg, *L'Affaire d'Orgères 1790-1800*, Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1985.

19 Michel Vovelle, *Ville et campagne au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 278.

20 *Pièces de la procédure criminelle tenue contre les accusés dans l'affaire d'Orgères*, Chartres, Labalte et Durand, imprimeurs du Département et du Tribunal criminel d'Eure et Loir, an VIII, t. II.

21 *Ibid.*, p. II.

témoigne de la misère et des épreuves qui ont frappé certains des membres de la bande.

Or la procédure judiciaire devenant publique dès la loi de 1791, la manière de rendre compte de cette affaire criminelle s'en ressent : l'affaire d'Orgères est le premier grand fait divers qui entre dans l'ère médiatique. Les interrogatoires des accusés sont publiés, ainsi que les discours prononcés pendant le déroulement du procès²². Par ailleurs un livre rédigé par Pierre Leclair, l'un des collaborateurs de l'instruction, paraît en 1799 sous le titre *Histoire des brigands, chauffeurs et assassins d'Orgères*²³. Comme l'auteur l'indique dans ses « Réflexions préliminaires », « l'origine de cette bande d'assassins, son organisation, ses mariages, son code criminel, la masse connue de tous ses crimes, nous ont paru mériter d'être présentés [...] à la curiosité publique²⁴. » Il s'agit donc ici de renseigner le grand public sur les mœurs des brigands et c'est pourquoi l'ouvrage contient également un dictionnaire d'argot.

Au fil des textes, on voit comment la littérature s'empare peu à peu de cette affaire à l'occasion d'une série de glissements vers l'hyperbole et le fantasme. On voit aussi comment l'écriture judiciaire se rapproche peu à peu de l'écriture journalistique : Leclair, sans doute simple greffier, se fait en effet bien souvent le chroniqueur judiciaire de ce fait divers. La réalité qui transparait au cours des interrogatoires est que la bande n'existe pas en tant que telle et qu'elle est constituée de petits groupes se connaissant entre eux, parmi lesquels on trouve des criminels endurcis qui se comportent avec une grande violence (attaque de fermes isolées avec des socs de charrue suivies de scènes de carnage, etc.). Mais sur cette réalité se greffent toutes sortes de fantasmes. On retrouve d'abord le thème de la contre-société, hantise des magistrats depuis la Renaissance, avec une imagerie nouvelle : celle d'une horde sauvage, presque animale, déferlant sur la plaine de Beauce (comme, il y a peu, les foules révolutionnaires dans les rues de Paris). Gilbert Liendon, premier juge au Tribunal criminel de Chartres, considère ainsi la bande d'Orgères comme l'« une des hordes les plus barbares qui aient existé ». Pour Leclair, elle est peuplée de monstres à peine humains : ces individus sont une « espèce d'anthropophages » et il souligne que « parmi ces brigands, était une quantité étonnante de borgnes et d'individus à cheveux rouges »²⁵.

22 *Pièces de la procédure criminelle tenue contre les accusés dans l'affaire d'Orgères*, Chartres, Labalte et Durand, imprimeurs du Département et du Tribunal criminel d'Eure et Loir, an VIII, 3 vol.

23 Pierre Leclair, *Histoire des brigands, chauffeurs et assassins d'Orgères*, Chartres, imprimerie de Lacombe, an VII. Le texte a été réédité à Paris, La Bibliothèque, 2006.

24 *Ibid.*, éd. 2006, p. 26.

25 *Ibid.*, p. 44 et 55.

La forêt, les souterrains et les heures nocturnes sont considérés par les magistrats, selon une thématique déjà bien en place au XVIII^e siècle, par exemple dans l'*Histoire de Louis Mandrin*, comme l'apanage des brigands. Dans le « Dictionnaire d'argot, ou langage des voleurs », qui figure à la fin de l'*Histoire des brigands, chauffeurs et assassins d'Orgères*, les brigands sont d'ailleurs appelés, expression poétique et inventive, « les bijoutiers au clair de lune²⁶ ». Pour P. Leclair qui aime recourir aux métaphores et aux effets rhétoriques,

déjà elle est partie cette nouvelle colonie de brigands ; le flambeau de Mercure la conduit à travers des chemins tortueux et difficiles, traînant avec soi tout son bagage et ses instruments de mort. Elle arrive enfin et la forêt la reçoit en son sein, au milieu des ténèbres de la nuit²⁷.

Enfin, dans le discours qu'il adresse aux membres du jury, Gilbert Liendon évoque avec une vertu toute républicaine les scènes de bombance, de beuverie et de sexe au fond des bois :

60

C'est dans [les bois de la Muette, de la Porte et de Champbaudoin] que se faisaient les rassemblements généraux ; c'étaient là que se tenaient leurs conseils et que leurs orgies se faisaient. On les a vus, dans ces fêtes abominables, sortir nus de leur gîte, et former en cet état leurs danses au milieu des cours de fermes où ils s'étaient établis. Souvent les femmes passaient de l'un à l'autre²⁸.

P. Leclair, qui amplifie toujours le discours des juges, commente ainsi ces ébats : « Du libertinage au crime, il n'est qu'un pas, ils le firent et s'y précipitèrent²⁹. » À cela s'ajoutent des actes contre nature, « des femmes, se dépouillant des habits de leur sexe, endossaient la blouse des assassins », des scènes de sabbat et de satanisme, des profanations : un certain Charles-de-Paris « trouve une croix plantée dans un bois. Ce monstre déjà couvert de crimes, se dépouille, devient furieux, profère des jugements exécrables et se bat contre elle à coups de poings³⁰ ».

À cette thématique digne des romans noirs, s'ajoutent des notations propres à la période révolutionnaire. Il y aurait des « mioches » âgés de 10 à 12 ans dans la bande d'Orgères qui apprendraient leur métier de voleurs auprès du « Père des mioches », une sorte d'instituteur en brigandage, appliquant à sa manière les idées pédagogiques du temps ! Enfin les brigands sont accusés d'imiter les

26 *Ibid.*, p. 117.

27 *Ibid.*, p. 32.

28 Gilbert Liendon, *Discours et résumés dans l'affaire d'Orgères instruite par-devant le tribunal criminel d'Eure-et-Loir séant à Chartres*, Paris, Le Livre d'Histoire, 2010.

29 P. Leclair, *Histoire des brigands, chauffeurs et assassins d'Orgères*, op. cit., éd. 2006, p. 31.

30 *Ibid.*, p. 55 et 111.

nouvelles institutions de la Nation. Ils se déguisent en faux gendarmes. Pire, ils organisent le territoire de la bande en départements, districts et cantons pour « singer les établissements respectables du nouveau régime³¹ », commettant non plus un crime de lèse-majesté comme sous l'Ancien Régime, mais un crime de lèse-république.

Or les interrogatoires sont en décalage avec le discours des magistrats. Il semblerait qu'un seul informateur, le Borgne-de-Jouy qui était sans doute un affabulateur³², ait été à la source des allégations des juges, mais ses interrogatoires révèlent finalement peu de choses³³. C'est lui qui parle du « Père » des mioches et de mariages brigands au fond des bois. Les magistrats ont donc probablement inventé ou au moins exagéré une bonne partie du folklore qui entoure la vie de la bande. Cette part importante faite à l'imaginaire est quelque chose de nouveau dans la littérature judiciaire du temps. Elle s'explique certainement par le caractère public des débats et l'aspect médiatique du procès : les discours ne se prononcent plus à huis clos comme sous l'Ancien Régime. Ils s'adressent d'abord aux membres du jury d'assises qu'il faut convaincre et séduire, ensuite au large public par l'intermédiaire des textes imprimés. De plus on assiste ici à un renouveau de l'éloquence judiciaire. On sait à quel point les assemblées révolutionnaires, elles-mêmes composées en majorité de gens de robe, avaient pu servir de prétoire à cette forme d'éloquence³⁴.

L'intérêt du procès de la bande d'Orgères est aussi qu'il se déroule à un moment où le brigand investit brusquement le paysage littéraire, à cause de la rencontre entre bouleversements politiques et nouveaux courants esthétiques. Dans les années 1800, le brigand devient en effet à la fois un personnage littéraire et un sujet pour les artistes du temps. On peut penser à la redécouverte, à cette époque, des gravures de Salvator Rosa, un artiste napolitain du xvii^e siècle, à Léopold Robert qui peint des brigands italiens au visage toujours mélancolique sur fond de paysages crépusculaires et aux toiles de Goya³⁵. Le brigand s'intègre en effet dans de nouveaux courants esthétiques dont les influences se mêlent : le pittoresque et le sublime venus d'Angleterre d'un côté, le *Sturm und Drang* allemand de l'autre. Comme le bohémien et le mendiant, le brigand est un sujet éminemment pittoresque. Il se détache sur fond de ruines de vieux châteaux et d'abbayes gothiques, de huttes, de cabanes et de moulins. On retrouve dans les mélodrames ce goût pour le pittoresque. Dans *Victor, ou l'Enfant de la forêt*

31 *Ibid.*, p. 41.

32 C'est ce que pense André Zysberg dans *L'Affaire d'Orgères*, *op. cit.*, p. V.

33 *Pièces de la procédure criminelle*, t. II, 59^e feuillet.

34 Voir François Furet et Ran Halévi (dir.), *Les Orateurs de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989. Je remercie Nicole Dyonet d'avoir attiré mon attention sur ce point.

35 Voir Madeleine Pinault Sørensen, « Le thème des brigands à travers la Peinture, le Dessin et la Gravure », dans *Cartouche, Mandrin et autres brigands*, *op. cit.*, p. 84-111.

de Pixérécourt qui marque la naissance du mélodrame en 1800³⁶, le décor est le suivant : « Le théâtre représente le jardin d'un château fort [...]. À gauche on aperçoit le dernier corps de logis d'un château gothique, surmonté de tourelles ; du même côté, sur le devant, une arcade ruinée, au dessous de laquelle est un berceau de verdure³⁷ » et, dans *La Forêt de Sicile*, pièce représentée en l'an VI, le premier acte s'ouvre sur l'enlèvement de la noble Antonia par une « troupe de voleurs » : « Le théâtre représente une épaisse forêt. Des arbres touffus couvrent la gauche et dérobent presque entièrement à la vue une cabane placée dans le fond. [...] Au lever du rideau, il fait un orage violent³⁸. »

62

Transformé en héros romantique dès les années 1800 dans la gravure italienne, le brigand devient le représentant du passé rural archaïque et entre dans le folklore national. Il appartient à un monde sauvage, reculé et primitif qui a survécu aux transformations de l'Histoire comme les Écossais du barde Ossian et qui, attaché à son indépendance, est prêt à se battre farouchement pour sa liberté. Dans les gravures de Salvator Rosa, les brigands portent des costumes proches de ceux des bergers et des paysans italiens, une population des campagnes qui apparaît comme authentique face à la modernité en train de se construire : celle en particulier des troupes napoléoniennes contre lesquels les brigands incarneront rapidement un idéal de résistance. De même, Charles Nodier évoque dans *Jean Sbogar* un bandit au grand cœur venu de la lointaine Illyrie, « toujours prêt à se révolter contre l'injustice et à se dévouer pour le malheur³⁹ », qui se bat clandestinement contre la République de Venise. Enfin les romans noirs des années 1800, qui donnent une large place aux brigands, sont souvent localisés aux confins de la civilisation, chez les barbares saxons, dans les montagnes, dans les forêts, ou dans une île de la Baltique. On citera des titres comme *Le Brigand de Langerooge, ou les Ruines mystérieuses* (1816), *Le Brigand des Appenins* (1816), *Angelo Guicciardini ou le Bandit des Alpes* (1817), *Le Brigand saxon* (1825) et *Barbarinski ou les Brigands du château de Wissegrade* (1818)⁴⁰.

Mais le brigand inquiète à cause de sa sauvagerie et parce qu'il côtoie le crime et la mort. La littérature de la fin du siècle l'inscrit sans cesse dans une ambivalence fondamentale : héros de la liberté, c'est aussi un être obscur et destructeur, une « force qui va », comme Hernani. Cette dimension le range du côté d'une nature féroce, capable de tous les excès. Les précipices et les sommets,

36 La pièce est présentée au théâtre de l'Ambigu comique en prairial an VI.

37 *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, mélo-drame en trois actes, Paris, Barba, 1803.

38 *La Forêt de Sicile, drame lyrique en deux actes et en prose*, Paris, Barba, an VI, p. 3.

39 Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, Gide fils, 1818, p. 28.

40 Voir aussi Catriona Seth, « Des amours de brigands. Figures romanesques du bandit au tournant des Lumières », dans *Cartouche, Mandrin et autres brigands, op. cit.*, p. 316-337.

les sombres forêts, les volcans et les cataclysmes, les tempêtes, la poésie des tombeaux, des grottes et des cimetières appartiennent au même imaginaire. Les analyses d'Edmund Burke sur l'horreur et le sublime sont ici tout à fait d'actualité. Dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* paru en 1757, Burke écrit :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir⁴¹.

Plus loin, il consacre tout un chapitre à la question de savoir « Comment la douleur peut être cause de délice ». On voit quel parti Sade tirera plus tard de tels principes.

Le grandiose de la nature et le déchaînement des passions s'accompagnent d'un culte de l'intensité et de l'énergie. L'esthétique des ruines, elle-même, participe de cette thématique. Pour Michel Delon, « la ruine fait retourner l'œuvre à l'état de projet, d'élan énergétique » et il ajoute « l'énergie de l'art se confond avec celle du civisme républicain⁴² ». Or le brigand est l'incarnation de l'énergie, un « homme fort » ainsi que Nodier désigne Jean Sbogar. Par sa violence mais aussi par ses attaches populaires, il entre en résonance, pour les contemporains, avec ce qui fait de la Révolution l'aube d'une histoire nouvelle. La Révolution est en effet d'abord vécue comme une force vive, destructrice certes mais surtout régénératrice. Ainsi que le proclame un chant révolutionnaire : « C'est votre sang qui féconde / L'arbre de la liberté⁴³ » et ailleurs « La République ressemble à nos jardins. Retranchez les branches pourries ou inutiles⁴⁴. »

C'est pourquoi le théâtre révolutionnaire donne toute leur place aux brigands. Dans la continuité des *Brigands* de Schiller représentée en 1781, la pièce de La Martelière, *Robert, chef de brigands*, est jouée en 1792 avec succès au Théâtre-Français⁴⁵. Comme dans l'œuvre de Schiller, la pièce met aux prises les deux fils d'un comte, dont l'un, Robert, renié par son père, est devenu chef de brigands. Mais celui dont Schiller avait fait un symbole de révolte et de désespoir devient ici un héros sans-culottes. Ainsi que le déclare un membre

41 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990, p. 80.

42 Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, p. 128 et 130.

43 *Hymnes pour les trente six fêtes décennaires*, Paris, Basset, an III.

44 *Tableau historique des événements révolutionnaires*, Paris, an III, p. 22.

45 Voir aussi Pierre Frantz, « Naissance d'un public », *Europe*, n° 703-704, « Le mélodrame », novembre-décembre 1987, p. 26-32.

de sa bande : « Réveillons nos compatriotes, qu'ils se réunissent à nous, & la Germanie deviendra un état libre, et sous un chef auprès duquel et Rome et Sparte n'auront été que des couvents de nonnes⁴⁶ ». En 1793, La Martelière présente une nouvelle version de sa pièce dans laquelle il accentue l'engagement patriotique de Robert, puisque celui-ci devient le chef d'une troupe de soldats révolutionnaires qui mettent en déroute l'armée de l'empereur aux cris de « la liberté ou la mort⁴⁷ ». Pourtant de *Robert, chef de brigands* à *Victor, ou l'Enfant de la forêt* de Pixérécourt, l'infléchissement est net. Victor est le fils de Roger, « chef des indépendants », un franc-tireur en marge de la loi qui ressemble comme un frère au héros de La Martelière. Il n'est plus question ici de jouer au justicier. Le Directoire puis le Consulat n'ont pas d'indulgence pour les brigands. Un dialogue entre Roger et son fils Victor rétablit le cadre de la légalité :

64

ROGER. – Je n'ai fait que défendre le faible contre les vexations des riches, insolents et oppresseurs.

VICTOR. – Qui t'en a donné le droit ?

ROGER. – Mon amour de l'humanité.

VICTOR. – Et qui t'a dit qu'ils fussent coupables ?

ROGER. – Leurs victimes.

VICTOR. – S'il était vrai, la loi les eût frappés⁴⁸.

À la fin de la pièce, Roger ne peut que mourir après avoir béni l'union de son fils avec la belle Clémence.

Le marquis de Sade est en partie l'héritier de ces littératures. Nul doute qu'il a aimé et apprécié la noirceur des intrigues et des décors, et l'expression de la souffrance dans les romans noirs. Chez Sade, les brigands occupent une place de choix. Ce sont souvent des individus brutaux et sanguinaires qui n'ont aucun sens moral et suivent sans scrupule leurs pulsions, surtout quand elles les portent à la cruauté. Les brigands, pour Sade, sont des êtres d'énergie dont la force (et le cynisme) leur permettent de ne pas s'embarasser des conventions sociales : sur la scène sadienne, ce sont les véritables héros de notre temps. Dans *Les Cent vingt Journées*, l'un des quatre hôtes du château de Silling en Forêt Noire, Blangis, « se mit à commettre des vols et des meurtres, par unique principe de débauche », écrit Sade.

À 23 ans, il fit partie avec trois de ses compagnons de vice, auxquels il avait inculqué sa philosophie, d'aller arrêter un carrosse public dans le grand chemin, de violer également les hommes et les femmes, de les assassiner après, de

46 La Martelière, *Robert, chef de brigands*, s.l., 1792, acte IV, scène 1, p. 43.

47 *Robert, chef de brigands*, Paris, Maradan, 1793, acte V, scène 9, p. 131.

48 *Victor, ou l'enfant de la forêt*, acte III, scène 6.

s'emparer de l'argent dont ils n'avaient assurément aucun besoin, et de se trouver tous trois la même nuit au bal de l'opéra afin de prouver l'alibi⁴⁹.

Quant aux habitants du village dépendant du château de Silling, ils sont « presque tous voleurs ou contrebandiers⁵⁰ ».

Dans *Justine*, l'héroïne se réfugie avec la Dubois dans un repaire de brigands au fond des bois, dirigé par « Cœur-de-fer », après s'être sauvée d'une prison où elle était enfermée pour un vol qu'elle n'avait pas commis. Cœur-de-fer qui cherche à abuser d'elle et se moque de sa vertu n'a qu'une maxime : « La raison du plus fort est toujours la meilleure, il y a longtemps que La Fontaine l'a dit⁵¹. » La première nouvelle des *Crimes de l'amour*, « Faxelange », évoque le destin tragique de Mlle de Faxelange : croyant avoir épousé le baron de Franlo, elle le suit sur ses terres et découvre que Franlo est en réalité le terrible Tranche-Montagne, chef de brigands qui, au bout d'une vallée déserte, l'entraîne dans son souterrain.

C'est dans *Aline et Valcour* que les brigands deviennent des acteurs à part entière de l'actualité historique. Après bien des infortunes, Léonore, l'héroïne de « Léonore et Sainville », un récit inséré dans le roman, marche en compagnie de son amie Clémentine sur la route de Madrid. Elle rencontre évidemment pendant la nuit un brigand :

Mes bonnes amies, dit notre inconnu, je suis l'ennemi de Dieu, le serviteur du diable, et l'ami du bien d'autrui. [...] Plus nous examinions ce burlesque personnage, plus il nous étonnait ; autant que nous pûmes le distinguer au faible crépuscule d'une lune qui se levait, il nous parut vêtu d'un pourpoint vert et d'un manteau jaune, la bouche ornée de deux moustaches énormes et le chef couvert d'un chapeau garni de plumes à cinq pieds de hauteur. [...] « Ah ! ah ! pucelles, s'écria notre homme... Venez, venez... suivez-moi. Vous avez trouvé des scélérats chez ceux qui vous devaient l'hospitalité. De l'hypocrisie et de la débauche, du libertinage et de l'infamie, parmi les chefs de la justice, et partout des cœurs de rochers... Venez, vous dis-je, c'est au milieu d'une troupe de bohémiens que vous allez rencontrer des amis⁵². »

Ce passage montre, me semble-t-il, que la thématique du brigand a profondément changé en cette fin du XVIII^e siècle. D'abord le bohémien, dont on apprendra par la suite qu'il s'appelle Brigandos, porte des vêtements

49 Sade, *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 23.

50 *Ibid.*, p. 54.

51 *Id.*, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, éd. Béatrice Didier, Paris, Le Livre de poche, 1973, p. 51.

52 *Id.*, *Œuvres*, éd. cit., p. 824-825.

exotiques et bariolés. C'est devenu désormais un personnage pittoresque, comme dans l'iconographie des années 1800. En utilisant l'archaïque vocable de *pucelles* pour désigner les deux jeunes filles, Brigandos garde aussi des traces de l'ancienne courtoisie du brigand picaresque de la Renaissance. Léonore trouve effectivement chez les bohémiens une loyauté et un sens de l'honneur rarement rencontrés ailleurs, à partir du moment où elle accepte de suivre leurs règles qui consistent à pratiquer le vol et – perversions fréquentes chez Sade – à honorer le diable et tolérer l'inceste. Mais Brigandos est surtout le chef d'une communauté vivant en dehors des lois, d'une sorte de république ayant ses propres codes, où le butin est partagé équitablement entre tous, plus accueillante aux malheureux que la société existante⁵³. Cette république brigande me semble être le signe qu'un éclairage nouveau a été apporté à la figure du brigand dans la littérature de cette fin du XVIII^e siècle. On est passé de la révolte à la Révolution, le chef de brigand étant devenu l'incarnation d'une nouvelle communauté politique, ainsi que dans *Robert, chef de brigands* de La Martelière.

66

Le brigand est donc un personnage ambivalent et contradictoire, appartenant au versant obscur des Lumières. Il a l'énergie vitale du sauvage et du flibustier, et il est du côté des forces telluriques, de la forêt, des grottes et de la nuit. Dans la littérature polémique, il apparaît comme l'ennemi de l'intérieur ou l'opposant politique. Dans les écrits criminels, c'est un monstre qui sert de faire-valoir à l'éloquence judiciaire. Au théâtre et dans les romans noirs, il incarne tour à tour un idéal de liberté et l'expression d'une brutalité destructrice et malfaisante. Dans les œuvres de la fin du XVIII^e siècle, il marque l'avènement de l'individu et des héros qui ont un destin. À contre-courant de l'évolution politique et sociale, il vient d'un monde ancien qui se défait dans la douleur, d'une société paysanne qui n'est pas prête à devenir citoyenne d'une Nation restée pour elle une entité abstraite. C'est pendant la Révolution et dans l'intensité des conflits politiques que le brigand prend toute sa force fantasmagique, en posant la question du pouvoir, de la légitimité de la violence et des frontières entre le bien et le mal. C'est aussi pendant cette période, et particulièrement pendant la Terreur où violence politique et violence délinquante se mêlent, que le meurtre apparaît comme un symbole de régénération.

53 Voir aussi Catriona Seth, « Des amours de brigands », art. cit., p. 321.

LES TROIS ÂGES DU *CHEF-D'ŒUVRE INCONNU*

Giovanna Angeli

Il est probable que jamais un récit d'une vingtaine de pages n'a suscité une quantité aussi consistante de commentaires : livres, études, articles d'historiens de l'art ou de spécialistes balzaciens¹. Aussi me contenterai-je dans ces quelques lignes de relever des « détails inutiles », tout en souhaitant ajouter un « surplus de sens » à ce court texte qui se situe dans la lignée hoffmannienne.

Peut-on le résumer en quelques mots ? Début du xvii^e siècle : un peintre vieux et assoiffé d'absolu est en train de chercher le modèle parfait pour parfaire le-tableau-parfait et croise dans le bref parcours de la narration deux autres peintres dont l'identité nous est révélée sans ambages. Il s'agit de protagonistes réels de la scène artistique parisienne, un jeune Poussin tout fraîchement arrivé à Paris de sa Normandie natale et Frans Pourbus (ou Porbus, graphie adoptée par Balzac). Lors de la visite de l'atelier du vieux peintre, qui s'appelle Frenhofer

1 Je ne peux citer que quelques-unes parmi les nombreuses études : Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine, 1998 [1^{re} éd. 1957] ; Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Genève/Paris, Slatkine reprints, 1980 [1^{re} éd. 1961] ; *id.*, *Un catéchisme esthétique. « Le Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac*, Paris, Didier, 1961 ; Michel Serres, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p. 26-52 ; Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 ; Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* suivi du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, Paris, Éditions de Minuit, 1985 ; Italo Calvino, « Visibility », dans *Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988 ; Marianne Kesting, « Das imaginierte Kunstwerk. E.T.A. Hoffmann und Balzacs *Chef-d'œuvre inconnu*, mit einem Ausblick auf die gegenwärtige Situation », dans *Romantik-Eine lebenskräftige Krankheit. Ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 38-62 ; Françoise Pitt-Rivers, *Balzac et l'art*, Paris, Éditions du Chêne, 1993 ; Michel Butor, « L'atelier du peintre. *Le Chef-d'œuvre inconnu* », *Energie*, 2, janvier 1996, p. 5-29 ; Thomas E. Peterson, « Le dernier coup de pinceau. Perception and generality in *Le Chef-d'œuvre inconnu* », *Romanic Review*, 88, mai 1997, p. 385-407 ; Pierluigi Pellini, *Generi, ideologie, dettagli: sul « Capolavoro sconosciuto » di Balzac*, Lecce, Manni, 1999 ; Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, London, Reaktion Books, 2001 ; Arthur C. Danto, *Introduction to « The unknown masterpiece »*, New York, New York Review of Books, 2001 ; *id.*, « The Unknown Masterpiece by Honoré de Balzac », dans *Unknown Masterpieces. Writers Rediscover Literature's Hidden Classics*, New York, New York Review Books, 2003, p. 13-33 ; Sigbrit Swahn, « *Le Chef-d'œuvre inconnu*, récit hoffmannesque de Balzac », *Studia Neophilologica*, 76, 2004, p. 206-214 ; Patrizio Collini, « Iconolâtrie et iconoclastie. *Le Chef-d'œuvre inconnu* et le romantisme allemand », *L'Année balzacienne*, 5, « Balzac et l'image », 2004, p. 75-85 ; Bernard Vouilloux, « Balzac en peintre », dans *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au xix^e siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 111-179.

et qui sort directement de l'imagination de Balzac alimentée à son tour par le romantisme allemand et surtout par le trio Wackenroder/Tieck/Hoffmann, est révélée la folie de ce dernier.

Le débat est toujours ouvert sur les sources des connaissances techniques en peinture de l'auteur : le *Journal* de Delacroix sûrement, les critiques d'art de Gautier dans *La Presse* probablement. D'ailleurs on a même émis l'hypothèse que *Le Chef-d'œuvre inconnu* était le résultat d'une collaboration entre Balzac et Gautier, dont l'intimité, dans les années 1836-1839, se faisait de plus en plus intense². À vrai dire, les allusions à la pratique picturale sont assez rares et les doctrines esthétiques débitées par Frenhofer bien contradictoires, du moins dans la version définitive du récit. Balzac se lance dans la querelle couleur/dessin, imaginant qu'elle dominait la scène des discussions théoriques sur la peinture aux XVI^e et XVII^e siècles. Le Grand Artiste, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, semble s'ériger en partisan tantôt de l'une, tantôt de l'autre³. Nombreux sont, par ailleurs, les personnages balzaciens entichés d'art, en particulier de peinture ; sans arriver au *Cousin Pons*, trop loin en date, il suffit de songer, dans *La Peau de chagrin*, presque contemporaine, à l'antiquaire, le « petit vieillard sec et maigre » dont « un peintre aurait, avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait [...] une belle image du Père Éternel ou le masque ricaneur du Méphistophélès⁴ ». Le vieillard aux yeux verts, qui semblent éclairer de leur lumière propre « le monde moral », possède dans son bazar chaotique d'authentiques chefs-d'œuvre, des Raphaël, des Rembrandt, des Lorrain, Corrège, Poussin, Teniers, Salvator Rosa, une statue de Michel-Ange et d'autres objets décoratifs précieux. Et si, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le lecteur n'a pas le loisir de visiter une telle collection de tableaux, les citations comparatives de Frenhofer renvoient tour à tour aux tenants de la couleur et du dessin de l'époque, Hans Holbein, le Titien, Albrecht Dürer, Véronèse. Quant à Raphaël, il a droit à une place à part, vu l'admiration totale qui lui a été vouée jusqu'au

68

2 Théophile Gautier aurait dû accompagner Balzac en Italie, en 1837, mais il est retenu probablement par l'ouverture du Salon. Voir Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique*, op. cit., p. 99 sq. Une première rédaction du *Chef-d'œuvre inconnu* avait paru dans *L'Artiste* les 21 juillet et 7 août (le sous-titre était « Conte fantastique »). Entre 1836 et 1837, Balzac reprend et remanie son texte en le publiant, en 1837, dans la 3^e livraison des *Études philosophiques* (texte que peut-être Gautier a contribué à « éclaircir ») : version définitive, beaucoup plus longue que la première, insérée en 1845 dans le tome XIV de *La Comédie humaine*.

3 Bien que *L'Union du dessin et de la couleur* de Guido Reni (1620-1625) témoigne en faveur d'une confusion, dans le sens littéral du terme, des deux options. Mais Frenhofer a l'air, tout simplement, de brouiller les pistes ou, à tout le moins, de s'embrouiller.

4 Toutes les citations de Balzac se réfèrent à l'édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1990, 12 vol. La citation de *La Peau de chagrin* se trouve dans le t. X, 1979, p. 78.

xix^e siècle. Le « roi de l'art », déclare de manière indiscutable et péremptoire l'élève de Mabuse⁵.

D'entrée de jeu, Balzac énonce, comme il en a souvent l'habitude, le contexte, les lieux, la date, les noms des personnages, et le lecteur apprend tout de suite qu'un jeune peintre est en train de frapper à la porte d'un artiste célèbre, un maître dont il aimerait, éventuellement, devenir l'apprenti, ou dont, tout simplement, il voudrait recevoir d'utiles conseils. François Pourbus est nommé avec précision dès la septième ligne⁶ et, plus ou moins une page et demie après, le narrateur parle d'un « homme valétudinaire, âgé de quarante ans environ⁷ » ; quant au mystérieux personnage qui monte l'escalier en venant au secours du jeune homme, il s'agit d'un vieillard habillé bizarrement, « au front chauve, bombé, proéminent⁸ », description qui fait écho à celle de nombreux autres personnages de *La Comédie humaine* et qui exprime la prédilection de l'auteur pour le triptyque énergie/diabolisme/vieillesse⁹. Son identité, sagement différée, ne sera dévoilée qu'à l'occasion du dîner auquel il invite ses interlocuteurs ; au beau milieu d'une visite dans son atelier riche en proclamations théoriques – visite qui pourtant ne s'étend pas à l'étage où il garde son précieux chef-d'œuvre –, Pourbus prononce enfin les mots fatidiques : « Maître Frenhofer¹⁰ ! [...] ».

En ce qui concerne le dernier protagoniste, l'inconnu, le jeune à la fois audacieux et timide, l'« adolescent de génie », le « pauvre néophyte »¹¹, Balzac

5 Dans *Massimilla Doni*, Raphaël est évoqué en ces termes : « Raphaël seul a réuni la forme et l'idée ». Balzac attribue à Massimilla Doni une ressemblance avec le portrait par Raphaël de Maddalena Strozzi Doni, qu'il avait admiré à la galerie Palatine, à Florence. Voir, pour le jeu subtil qui se crée entre Mme Hanska (la miniature par Daffinger), Maddalena Strozzi Doni et Massimilla Doni, l'« Introduction » au roman par René Guise, éd. cit., t. X, p. 528 (même si René Guise se trompe en appelant le sujet du tableau de Raphaël « Margherita Doni » et non « Maddalena Doni ») et aussi, du même auteur, « Balzac et l'Italie », *L'Année balzacienne*, 1962, p. 245-275. On trouvera quelques indications sur les occurrences des noms des peintres dans l'article de Hajime Sawada, « Balzac au croisement des arts. Peinture, opéra et danse », *L'Année balzacienne*, 12, 2011, p. 126-144. L'auteur renvoie au site de la Société japonaise d'études balzaciennes pour « les listes des occurrences concernant les arts » (note 6, p. 128).

6 Je me réfère à la parution dans *L'Artiste*, 21 juillet, 1831.

7 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., t. X, p. 415.

8 *Ibid.*, p. 414.

9 La comparaison avec un tableau de Rembrandt (« Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre » [*ibid.*, p. 415]) sort toutefois de ce schéma car elle est appliquée au colonel Chabert : « [...] un homme d'imagination aurait pu prendre cette vieille tête pour quelque silhouette due au hasard, ou pour un portrait de Rembrandt, sans cadre » (éd. cit. t. III, p. 321). À quelques mois de distance (février 1832), Balzac emploie presque la même formule pour dépeindre le portrait de Chabert. Voir Patrick Berthier, « Balzac portraitiste. Position picturale du problème », dans *Écrire la peinture entre xviii^e et xix^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 231-240 (en particulier p. 238).

10 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., t. X, p. 423.

11 *Ibid.*, p. 414.

fait preuve de sa grande connaissance de l'art de la *variatio*. Cette fois il recourt à un expédient qui lui permet d'éviter une présentation trop directe : l'inconnu, après être intervenu d'une manière inattendue et brusque pour manifester son désaccord sur le tableau figurant une *Marie égyptienne*, est invité à prendre « un crayon rouge et une feuille de papier¹² ». Au bas du dessin, une copie improvisée de la *Marie*, il appose sa signature : Nicolas Poussin.

Puisque le lecteur, dès la première ligne, est au courant de la chronologie interne (« vers la fin de l'année 1612 ») et que Nicolas Poussin est né en 1594, il déduit aisément son âge : 18 ans.

18 ans, Nicolas Poussin, 40 ans environ, Frans Pourbus (en 1612 il en avait 43), un âge indéterminé mais tout à fait sénile, Frenhofer : l'état civil des trois personnages est ainsi établi. D'autres précisions apparaissent entre les lignes, comme la position élevée du peintre flamand, attaché à la cour de France, portraitiste attitré de Marie de Médicis et de Henri IV, dont Balzac dit, en se trompant, qu'il avait déjà été « délaissé pour Rubens » (ce qui n'arriva qu'en 1620) ; l'assurance du vieillard à qui Pourbus s'adresse avec une déférence et un respect singuliers ; le mélange de hardiesse, de trouble, de passion, d'embarras qui annonce le destin glorieux du jeune homme. Ce sont là des signes distinctifs qui invitent à une enquête plus poussée.

Revenons à « la belle maison de bois, située près du pont Saint-Michel¹³ », résidence confortable de Frenhofer où Pourbus et Poussin se rendent à la suite de l'invitation à dîner du maître. Dans la salle basse qui les accueille, des tableaux sont exposés ; puisque Pourbus est censé bien connaître le lieu, c'est à travers les yeux du jeune peintre qu'on est amené à faire le tour de la pièce et à découvrir les merveilles qui y sont renfermées.

La première, l'*Adam (Adam et Ève près de l'arbre fatal)* de Mabuse (le Flamand Jan Gossaert) suscite un commentaire assez long sur celui qui avait été le détenteur d'un grand secret : l'art du relief en peinture. Secret dont le vieillard a hérité grâce à sa condition de disciple et, en même temps, de « sauveur¹⁴ ».

La deuxième est l'occasion d'un malentendu qui provoque chez Poussin encore plus d'admiration pour le maître de maison, dont le nom sera révélé tout de suite après. Le jeune homme, apercevant « sur la sombre boiserie de chêne » un portrait de femme magnifique, ne peut s'empêcher de s'écrier : « Quel beau

¹² *Ibid.*, p. 420.

¹³ *Ibid.*, p. 422.

¹⁴ C'est Pourbus qui explique la nature des rapports que Mabuse entretenait avec Frenhofer : « Le vieux Frenhofer est le seul élève que Mabuse ait voulu faire. Devenu son ami, son sauveur, son père, Frenhofer a sacrifié la plus grande partie de ses trésors à satisfaire les passions de Mabuse ; en échange, Mabuse lui a légué le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire [...] » (*ibid.*, p. 426).

Giorgion¹⁵! » Or, auparavant, Balzac n'avait encore jamais cité l'énigmatique peintre de Castelfranco Veneto et cette première mention « erronée » ne permet aucune identification, car Frenhofer, en minimisant la portée de son art, rectifie l'erreur et réplique : « Non, [...], vous voyez un de mes premiers barbouillages¹⁶ ». À cette affirmation, Poussin réagit d'instinct avec un véritable cri du cœur : « Tuidieu ! je suis donc chez le dieu de la peinture ! »

D'où vient l'engouement soudain de Balzac pour Giorgione ? Il avait certes lu *La Vie de Nicolas Poussin*, dans le huitième des *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1688) d'André Félibien et, dans le deuxième *Entretien*, le notes sur les peintres de la Vénétie où l'historiographe du roi, qui fut aussi le secrétaire de l'Académie royale d'architecture, déclarait la primauté de Giorgione en tant que coloriste :

Je crois vous avoir dit que Jean Bellin avoit comme donné le commencement à une maniere de peindre qui s'est beaucoup perfectionnée, et qui a été toute particulière aux Peintres de ce quartier-là. Mais en 1478 Giorge, qui depuis fut nommé Giorgion prit naissance à Castel-Franco dans le Trevisan. Non seulement il surpassa de beaucoup Jean Bellin, mais il se rendit si admirable à bien manier les couleurs, qu'il effaçà par ses Ouvrages celles de tous les autres Peintres qui travailloient alors¹⁷.

Félibien cite des portraits, des paysages et un tableau situé dans « le cabinet du Roy [...] de plus de quatre pieds de long, sur trois pieds et demi de haut, composé de plusieurs figures si admirablement peintes, qu'on les prend souvent pour être du Corege¹⁸ [...] ».

Dans la version de *L'Artiste*, datée de 1831, ce passage existait déjà et on pourrait se demander quels tableaux de Giorgione connaissait Balzac qui, lors de son voyage en Italie des années 1837-1838, avait visité Florence et était allé « voir quelques salles de la galerie Pitti¹⁹ ». À vrai dire, le « concepteur » de *La Comédie humaine* a aussi possédé un tableau de Giorgione, *Le Jugement de Pâris*, évalué à 12 000 francs de l'époque, dont il refuse de se séparer. Léon Gozlan, dans son *Balzac chez lui*, rapporte une visite que Félix Solar, directeur du « fameux journal *L'Époque* », avait rendue à Balzac dans sa maison de Passy :

¹⁵ *Ibid.*, p. 423.

¹⁶ *Ibid.*, p. 423.

¹⁷ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, Imprimerie S.A.S., 6 vol., t. I, 1725, p. 272-273 (deuxième *Entretien*).

¹⁸ *Ibid.*, p. 273-274.

¹⁹ Lettre de Balzac à Mme Hanska, Florence, 11 avril 1837, dans Honoré de Balzac, *Œuvres complètes illustrées. Lettres à Mme Hanska*, éd. Roger Pierrot, Paris, Les Bibliophiles de l'originale, 4 vol., 1967-1971, t. I, 1967, p. 491.

Balzac poursuit intrépidement son exhibition phénoménale : – Considérez, je vous prie, cette toile qui représente le *Jugement de Pâris*, c'est la meilleure de Giorgione. Le musée m'en offre douze mille francs ; D-O-U-Z-E M-I-L-L-E francs. – Que vous refusez, ajoutais-je à mi-voix. – Que je refuse, que je refuse net, répéta bravement Balzac²⁰.

Par ailleurs, Balzac parle dans une lettre à Mme Hanska de ce même tableau :

Hier je suis rentré trop tard et trop fatigué pour pouvoir t'écrire un mot ; d'ailleurs, en rentrant, j'ai trouvé le restaurateur de tableaux, c'est le plus habile qu'il y ait à Paris, c'est un ancien élève de Gros, qui est un grand connaisseur. Il a trouvé superbe le *Jug[emen]t de Pâris*, le Holbein, le Palma, il accepte le *Chevalier de Malthe* [sic]²¹ pour un Sébastien del Piombo ; il le trouve une bien belle chose, et il a déploré l'accident arrivé au Bronzino, le Bronzino vaut un Raphaël selon lui ; et il regarde la main comme superbe. Il restaurera tout cela, de même que mon tableau de fleurs qui a été si mal nettoyé²².

72

Le Jugement de Pâris, attribué à Giorgione, est probablement du Titien, du moins selon Federico Zeri, mais son acquisition par Balzac montre incontestablement l'intérêt véritable qu'il avait pour l'élève de Giovanni Bellini. Connaissait-il *Les Trois Âges de l'homme*, l'étonnant tableau qui s'accorde avec le jugement de Giorgio Vasari, pour lequel Giorgione « était né pour insuffler la vie dans les figures et contrefaire la fraîcheur de la chair vive » (« *era nato per metter lo spirto nelle figure e per contraffar la freschezza della carne viva*²³ ») ? Il avait pu l'admirer sans savoir qu'il était de Giorgione à l'occasion de son séjour florentin et de sa visite au palais Pitti, en 1837, mais auparavant il devait être au courant du goût pour le thème des « trois âges », illustré aussi bien par Titien que par un peintre contemporain, Caspar David Friedrich (1835). Le tableau de Giorgione, longtemps attribué à Palma il Vecchio, était exposé dans l'une des salles de la galerie Palatine (salle de Saturne, troisième paroi) avec une mention d'auteur dont la fausseté a été reconnue de nos jours : Lorenzo Lotto. La description historique du palais Pitti faite par Francesco Inghirami

20 Léon Gozlan, *Balzac chez lui*, Paris, Michel Lévy Frères, 1862, p. 57. Gozlan reproduit exactement le dialogue tiré des *Mémoires* du directeur de *L'Époque*, M. Félix Solar.

21 Françoise Pitt-Rivers donne un relief tout particulier à la restauration par Moret de ce tableau, parcourt à nouveau toutes les phases du travail et participe en quelque sorte à la stupeur de Balzac assistant à la « sortie de cette œuvre fraîche quittant son suaire » jusqu'à reproduire dans la même page *Le Chevalier de Malte* par Giorgione (Florence, musée des Offices : attribué au Titien). Une belle imagination ! (*Balzac et l'art*, op. cit., p. 140-141).

22 Lettre de Balzac à Mme Hanska, Passy, 16 juillet 1846, dans Honoré de Balzac, *Œuvres complètes illustrées*, éd. cit., t. III, 1969, p. 276.

23 Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, éd. R. Bettarini et P. Barocchi, Firenze, SPES, 11 vol., 1966-1979, t. IV, 1971, p. 42-43 (je traduis).

parle de « Lorenzo Lotto. Trois demi-figures d'âge différent » (« *Lorenzo Lotto. Tre mezze figure di età diversa*²⁴ »). À partir de 1880, date de la parution en langue allemande de l'ouvrage du critique d'art Giovanni Morelli²⁵, on s'accorde pour l'attribuer à Giorgione. Mais en fait déjà une quarantaine d'années plus tôt, en 1840, la *Biografia degli Artisti* de Filippo de Boni, à l'article « Giorgio Barbarelli », parle d'une peinture à l'huile que Barbarelli, alias Giorgione²⁶, aurait sûrement réalisée sur le thème de la « vie humaine ». Les mots exacts employés par Filippo de Boni reflètent l'originalité du tableau : « une belle invention représentant la vie humaine » (« *una bella invenzione rappresentante la vita umana*²⁷ »). Balzac avait pu voir au palais Pitti au moins deux tableaux de Giorgione, le premier dans la salle de Saturne, une *Nymphe suivie par un Satyre* (désormais assignée à Dosso Dossi), et le second dans la salle du « Siège de Troie », que Francesco Inghirami décrit ainsi : « Un concert de musique à trois personnes » (« *Un concerto di musica in tre persone*²⁸ »). Il s'agit en effet du *Concerto di Musica*, toujours à la galerie Palatine, toile attribuée maintenant au Titien. La description de la salle de Saturne mentionne aussi un troisième Giorgione, un *Moïse sauvé des eaux* (*Ritrovamento di Mosè*) qu'on pourrait confondre, d'après le titre, avec *La Tempête* (*La Tempesta*), dont on sait qu'elle appartenait à la collection Manfrin et qu'elle était exposée au palais Venier de Venise (actuellement à la galleria dell'Accademia de Venise²⁹). Il s'agit, à vrai dire, non pas d'une toile mais d'une peinture sur bois (« *Quadro in tavola* ») dont l'attribution était déjà mise en cause par Ettore de Garriod en 1842³⁰. Dans l'inventaire de 1890 du palais Pitti, ce *Moïse* n'apparaît plus sous la signature de

24 Francesco Inghirami, *L'Imperiale e reale Palazzo Pitti*, Firenze, Poligrafia fiesolana, 1828 [1^{re} éd. 1819], p. 40. À vrai dire, puisque l'adolescent au milieu du tableau tient dans sa main gauche une feuille avec une notation musicale, on a plutôt tendance aujourd'hui à parler de « Leçon de musique ».

25 G. Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, Von E. A. Seeman, 1880 [trad. *Le Opere dei maestri italiani nelle gallerie dei musei di Monaco, di Dresda e di Berlino*, Bologna, Zanichelli, 1886].

26 La question du nom du peintre est très compliquée : à la suite de la découverte d'un « rare document », dont rend compte Renata Segre dans le *Burlington Magazine*, juin 2011, on a pu croire que Giorgione appartenait à la famille Gasparini. Mais ce patronymique a été contesté par Lionello Puppi dans un court et dense article du mois d'octobre de la même année, où le nom de Barbarelli, dans la version plus correcte de Barbarella, lui est restitué. Voir http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2011/12-ottobre-2011/puppi-il-cognome-giorgione-barbarella-1901794638079.shtml, consulté le 15 juillet 2015.

27 Filippo de Boni, *Biografia degli Artisti*, Venezia, Co' Tipi del Gondoliere, 1840, p. 61.

28 Francesco Inghirami, *L'Imperiale e reale Palazzo Pitti*, op. cit., p. 43.

29 Ce tableau est passé des mains de la famille Vendramin à celles de Girolamo Manfrin à la fin du XVIII^e siècle ; il a été, en 1875, acheté par le prince Giovanelli qui, après maintes péripéties, en a proposé la vente, en 1932, à l'État italien.

30 Voir *L'Imperiale e reale Galleria Pitti illustrata*, per cura di L. Bardi, regio calcografo, dedicata a Leopoldo II Granduca di Toscana, Firenze, Galileiana, 1842, t. IV, p. 17.

Giorgione et le seul *Ritrovamento di Mosè* est celui, bien plus tardif, de Cornelis Van Poelenburgh.

Le sujet des « trois âges », qu'il ait été ou non suggéré à Balzac par un motif pictural, doit être à l'origine du récit, une sorte d'arrière-plan nécessaire au développement du thème principal, celui du peintre rongé par la passion de l'absolu.

74

C'est comme si Balzac voulait que se confrontent trois témoins, trois âges, trois choix de vie, trois carrières. En ce qui concerne le plus jeune, Nicolas Poussin, sa principale source était la *Vie du Poussin* d'André Félibien dans laquelle il a puisé les événements majeurs de son évolution en tant qu'artiste, son départ de sa Normandie natale à 18 ans (exactement son âge dans la fiction balzacienne), ses débuts, la longue période romaine, ses rapports avec le cardinal de Richelieu et le roi de France, et aussi l'« essence » de son caractère. Il pouvait lire par exemple qu'il aimait la solitude, qu'il dédaignait la vie de cour, qu'il n'ambitionnait pas d'être à tout prix au service du Roi. Félibien relate des détails très éloquents qui se réfèrent au premier séjour romain, détails qui évoquent également l'étroite relation entre « promenades solitaires » et créativité :

Il évitait autant qu'il pouvait les compagnies, et se dérobaît à ses amis, pour se retirer seul dans les vignes et dans les lieux les plus écartés de Rome, où il pouvait avec liberté considérer quelques statues antiques, quelques vues agréables, et observer les plus beaux effets de la nature. C'était dans ces retraites et ces promenades solitaires qu'il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait propres³¹ [...].

Poussin, appelé à Paris par le cardinal de Richelieu, hésite à accepter, allègue des raisons de santé, rechigne à quitter Rome et seule l'arrivée de l'envoyé du Roi, monsieur de Chantelou, le pousse au départ, « à la fin de l'année 1640 » :

Soit que le Poussin eût de la peine à quitter sa femme et le séjour de Rome, soit qu'il ressentît en effet quelques incommodités qui lui fissent appréhender celles d'un long voyage, il écrivit au mois de septembre qu'il n'était pas en assez bonne santé pour sortir de Rome [...] M. de Chantelou hâta le voyage qu'il devait faire en Italie [...] étant arrivé à Rome, il obligea le Poussin à partir, et l'amena avec lui en France à la fin de l'année 1640³².

À Paris, la vie qui l'attend est pleine d'embûches, il se trouve entouré d'ennemis dont il doit se défendre, les critiques sur sa façon de peindre abondent, et

31 André Félibien, *Lettres de Nicolas Poussin précédées de La Vie du Poussin*, Paris, Jacques et René Wittmann, 1945 (il s'agit d'une édition tirée du huitième *Entretien*, t. IV de l'éd. citée [1^{re} éd. 1666-1668], à laquelle l'éditeur a ajouté un choix de lettres).

32 *Ibid.*, p. 32-33.

Félibien rapporte les arguments qu'il avance : si des peintres plus capables se présentent, il est bien content de leur céder sa place, « au moins il aurait cette joie d'avoir été cause qu'on aurait découvert en France des gens habiles que l'on n'y connaissait pas, lesquels pourraient embellir Paris d'excellents ouvrages qui feraient honneur à la nation³³ ». Au bout de deux ans, la Cour l'a épuisé, les « envieux de sa gloire » l'exaspèrent, et « lui qui sur toutes choses aimait le repos, et n'avait d'autre but que de se perfectionner dans son art demande congé pour faire un voyage à Rome³⁴ ». Et l'on sait que, Richelieu et Louis XIII étant décédés, il ne rentra plus jamais à Paris.

Probablement Balzac n'avait-il pas pu lire la *Vita di Nicolò Pussino*, insérée dans *Le Vite dei pittori, scultori et architetti moderni*, publiées par Giovanni Pietro Bellori³⁵ en 1672, mais il y aurait constaté le même tempérament, les mêmes spécificités d'un caractère simple et n'ayant aucun intérêt pour tout ce qui était étranger au perfectionnement de son art.

Pourbus, l'adulte, le quadragénaire, représente au contraire le peintre ambitieux, désireux d'une gloire que seuls les hommes puissants peuvent lui octroyer. Célèbre portraitiste à son époque, il était passé de la Cour de Bruxelles à celle de Mantoue et, de là, à celle de France, la reine Marie de Médicis étant la sœur de la duchesse de Mantoue, Éléonore de Médicis. On sait que, en 1618, il devint peintre du roi, et que Louis XIII lui avait accordé une pension annuelle. Balzac anticipe de quelques années sa « relève » par Rubens, que Pourbus avait déjà rencontré à Mantoue, et il en fait en quelque sorte un peintre sur le déclin. C'est comme s'il avait voulu décrire les dangers de la Cour ou du moins montrer les risques d'une carrière entièrement courtisane.

Quant au réel protagoniste, Frenhofer, le vieux peintre qui se détache des deux autres en assumant, au fur et à mesure que le récit se déroule et progresse vers sa fin, le rôle de maître-critique-théoricien, il incarne une conception de l'art absolutiste dans sa recherche effrénée de la perfection, aussi idéale qu'utopique. Les ancêtres dont il se réclame sont facilement identifiables : les allusions à Prométhée et Pygmalion ne peuvent passer inaperçues, mais ces prédécesseurs mythiques laissent la place au riche héritage de la littérature allemande, comme on l'a plusieurs fois mis en évidence : le vieux Berklinger de *La Cour d'Artus* d'Hoffmann (à la fois successeur du musicien Berglinger de Wackenroder et précurseur direct de Frenhofer : la « teinte grise uniforme » que le jeune Traugott voit à la place d'un merveilleux « Paradis perdu » précède la « muraille

33 *Ibid.*, p. 48.

34 *Ibid.*, p. 50.

35 Quant aux autres sources possibles concernant la documentation relative à Poussin (Gault de Saint-Germain, l'abbé de Marsy), voir Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique, op. cit.*, p. 46-47.

de peinture » du prétendu chef-d'œuvre), Berthold de *L'Église des jésuites*, le musicien fou du *Chat Murr* et de *Kreiseriana*, les idées attribuées à un « jeune peintre » dans *Le Chat Murr* et bien d'autres suggestions hoffmanniennes.

À son tour, Frenhofer inaugure chez Balzac toute une série de personnages très âgés aux passions variées (l'art, la science, l'argent), et qui sont à la recherche perpétuelle d'une énergie vitale qui fatalement leur échappe³⁶.

Frenhofer, Pourbus, Poussin : un trio qui ne symbolise pas les trois âges d'un même homme (d'ailleurs la tradition picturale homologue n'avait pas ce but), mais un éventail d'options possibles, tel que nous le voyons déployé dans le labyrinthe de *La Comédie humaine*. Presque tous les personnages de cette œuvre démesurée se trouvent, un jour, face à une bifurcation et obligés de choisir. D'un roman à l'autre ils prennent des orientations différentes, poursuivent des chemins auxquels on ne s'attendait pas, des parcours surprenants ; des jeunes au comportement loyal se transforment en dandys arrivistes et calculateurs sans qu'aucun indice ne fasse pressentir cet aboutissement, de petits bourgeois aux ambitions formidables gâchent leur vie en décrivant une trajectoire parabolique et ainsi de suite. Tout est mouvement dans l'univers de la Comédie. Seuls les protagonistes du *Chef-d'œuvre inconnu* font exception ; portraits figés, pérennisés, immobilisés à jamais, ils représentent, à eux trois, la gamme complète des conceptions esthétiques et des alternatives existentielles qui s'offrent à l'artiste.

Trois vies en un tableau.

36 À ce sujet, l'ouvrage de Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, est fondamental (voir en particulier les pages sur « L'énergie dans les beaux-arts »).

« UN CONCEPT QUI A BESOIN D'ÊTRE ÉCLAIRÉ ».
L'IDÉE DE L'AVANT-GARDE DANS LA DISCUSSION ACTUELLE

Wolfgang Asholt

Il y a sept ans, la *New Literary History* a consacré un numéro spécial à la question : « What is an avant-garde? »¹ ; l'avant-garde, au moins dans le discours académique, n'est donc pas encore morte, ni complètement historicisée. Les deux éditeurs du numéro en question terminent leur introduction en constatant que « la discussion autour de l'avant-garde reste une question vivante dans le déploiement du présent² ». Il semble donc évident que nous avons encore besoin de l'avant-garde, que ce soit dans la critique artistique ou littéraire, dans l'art ou la littérature, et il est tout aussi évident qu'avant-garde, modernité et modernisme sont intimement liés : on peut affirmer que le thème que nous allons aborder est d'une certaine actualité.

Dans ce qui va suivre, il m'importe de ne pas laisser l'avant-garde baigner dans la mer conceptuelle et historique du moderne/modernisme/modernité pour qu'elle s'y dilue, ce qui se produit de plus en plus dans les publications de langue anglaise, mais au contraire de lui accorder, grâce à ce que Walter Fähnders et moi-même avons désigné comme « Projet avant-garde »³, un lieu propre qui se distingue clairement de toutes les variations conceptuelles du Moderne, un lieu où l'avant-garde essaie de reconduire l'art dans la vie pour établir une contre-culture rompant avec la culture institutionnelle et hégémonique.

Il n'y a pas si longtemps, parut chez un éditeur allemand renommé un ouvrage collectif issu d'un colloque à Vienne qui portait le beau titre *Das Jahrhundert der Avantgarden (Le Siècle des avant-gardes)*⁴ et même si l'appréciation contenue dans

- 1 « What is an avant-garde? », *New Literary History*, 41/4, 2010, p. I-XV, et 695-931.
- 2 Jonathan P. Eburne et Rita Felski, « Introduction », dans *ibid.*, p. V-XV, ici p. XIV (« that argument about the Avant-garde remains a live issue in the unfolding present »).
- 3 En ce qui concerne le « projet de l'avant-garde », voir « Introduction », dans Wolfgang Asholt et Walter Fähnders (dir.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000 ; en ce qui concerne l'histoire de la notion *modernisme/modernité* dans le contexte des avant-gardes, voir les articles de Peter V. Zima et de Wolfgang Asholt, dans Hubert van den Berg et Walter Fähnders (dir.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart, Metzler, 2009, p. 211-214.
- 4 Cornelia Klinger et Wolfgang Müller-Funk, « Einleitung », dans *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München, Fink, 2004, p. 13.

ce titre ne peut concerner que certains aspects du xx^e siècle, elle n'est pas sans fondement. Cette perspective de longue durée entraîne nécessairement qu'on se positionne face à la relation entre modernisme/modernité et avant-garde (ou plutôt avant-gardes). Remarquons que la distinction plus importante dans ce contexte est celle entre art pur et « art engagé » et, en cela, cette distinction dépasse la notion de « littérature engagée » de Sartre et son jugement sur l'avant-garde (surréaliste) qui ne prennent note que de certains aspects de la polarité du couple modernisme/modernité et avant-garde.

78

Certes cet article ne parviendra que partiellement à expliquer la relation que le modernisme et l'avant-garde ont entretenue au cours du siècle dernier, mais s'il était possible de rendre au moins suffisamment compte de la complexité de cette relation (en tous cas plus que cela n'est en général le cas), cela ne serait pas qu'un progrès conceptuel. Nous sommes en effet de l'avis des organisateurs du colloque viennois dans la mesure où, pour eux, l'appréciation de l'avant-garde et du modernisme « pose la question de l'avenir de la société et de l'avenir de l'art dans une période tellement écartelée entre une orientation vers l'avenir et une conscience d'être profondément dans une crise », comme l'est notre époque actuelle⁵. C'est en cela et en dehors de la question de savoir si l'avant-garde a « échoué », si elle est devenue obsolète, si elle est devenue une partie du modernisme/modernité et de la postmodernité ou si elle a été domestiquée par elles, que l'avant-garde pourrait demeurer un indicateur effectivement encore fiable des relations actuelles parce qu'elle poserait des questions auxquelles, après le « siècle des avant-gardes », nous n'avons toujours pas trouvé de réponses et qui n'ont pas fini d'inquiéter l'art et la littérature.

Est-ce que l'avant-garde peut encore aujourd'hui poser de telles questions ? La réponse dépend en partie de l'appréciation que l'on fait des relations entre modernisme/modernité et avant-garde. Je vais essayer de suivre la relation qu'ils entretiennent de deux manières : après des remarques introductives sur les jugements contradictoires portés sur l'avant-garde dans la seconde moitié du xx^e siècle, qui continuent à confirmer le constat d'Enzensberger qui date de plus de cinquante ans, selon lequel « le concept d'avant-garde a besoin d'être éclairé » (il parle de « *Aufklärung*⁶ »), je vais essayer, dans une première partie, de montrer l'importance du concept et de la conception de l'avant-garde face au postmodernisme et après lui. Dans la deuxième partie, je veux poursuivre en me consacrant aux hybridations actuelles de la conception de l'avant-garde, que l'on peut considérer comme conséquences de la domination croissante du paradigme du modernisme.

5 *Ibid.*, p. 7.

6 Hans Magnus Enzensberger, « Die Aporien der Avantgarde », dans *Einzelheiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1962, p. 296.

Je voudrais d'abord esquisser le champ des discours de (et sur) l'avant-garde dans la seconde moitié du xx^e siècle pour poser la question de savoir, en me basant sur cette multiplicité de discours, affirmant que l'avant-garde aurait échoué, qu'elle se serait diluée, qu'elle serait dépassée ou serait devenue obsolète, pourquoi un phénomène (soi-disant) devenu historique peut, encore aujourd'hui, faire l'objet d'une telle attention. Visiblement, l'avant-garde provoque encore des réactions, même si celles-ci sont de nature spéciale, parce que son existence représente déjà en soi un défi pour l'art et la littérature – on pourrait presque parler du scandale permanent de l'avant-garde.

Les recherches sur l'avant-garde commencent au début de la seconde moitié du xx^e siècle. Pour caractériser la situation à ce moment-là, je vais commencer par une citation de l'ouvrage du grand critique de Freiburg Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, justement parce que l'avant-garde n'y joue pratiquement pas de rôle, sinon d'une manière négative. Hugo Friedrich clôt sa grande étude avec cette phrase : « Avec le temps on apprend à distinguer, à l'aide de tels modes d'expression, les avant-gardistes d'un jour des véritables professionnels, les charlatans des poètes⁷. » Le caractère dissonant des « courbes du langage et des tensions dénuées de sens » mène la poésie moderne à des limites que l'avant-garde dépasse de telle sorte que Friedrich peut postuler, en faisant allusion au mutisme de Rimbaud « maints tard venus qui ont été plus séduits que conduits par son exemple auraient dû apprendre de lui qu'il eût été mieux pour eux de rester muets »⁸. Vers le milieu des années 1950, Friedrich découvre et réhabilite ce qui n'était évident ni dans la discipline de la romanistique ni dans la critique littéraire de cette époque, ce que, dans son introduction de 1956, il appelle « modernité dure », mais bien sûr seulement pour pouvoir stigmatiser l'avant-garde comme étant un égarement, tout à fait en conformité avec sa déclaration : « Moi-même, je ne suis pas non plus un avant-gardiste⁹ ». Justement l'année même où paraît *Die Struktur der modernen Lyrik*, en 1956, Theodor W. Adorno publie un article portant ce titre caractéristique : « Regard rétrospectif sur le surréalisme » (« Rückblickend auf den Surrealismus »). S'il comprend ou plutôt s'il admet une certaine compréhension de la justification historique du surréalisme, pour lui, le temps de ce mouvement est passé : « Après la catastrophe européenne, les chocs surréalistes ont perdu de leur force¹⁰. »

7 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek, Rowohlt, 1985, p. 213 (je traduis les passages de cet ouvrage).

8 *Ibid.*, p. 94.

9 *Ibid.*, p. 213, 94, et 10.

10 Theodor W. Adorno, « Rückblickend auf den Surrealismus », dans *Noten zur Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1971, p. 157-158.

La raison de cela ne se trouve pas, comme chez Hugo Friedrich, dans l'appréciation de l'avant-garde comme étant un égarement, elle se trouve dans le pessimisme culturel profond d'Adorno : « Mais si aujourd'hui le surréalisme lui-même semble être obsolète, c'est parce que les hommes s'interdisent à eux-mêmes cette conscience du renoncement, conscience qui se retrouve dans le négatif du surréalisme¹¹ ».

80 Aujourd'hui, plus d'un demi-siècle plus tard, la situation a tellement changé que l'avant-garde fait partie de notre langue et de notre culture quotidienne et on voit maintenant que la halle 4,2 de la foire du livre de Francfort de 2012 a été désignée comme « lieu de rencontre de l'avant-garde numérique¹² ». Bien entendu, entre ce que Friedrich aurait préféré laisser à l'état de mutisme, une « aphasie » qu'Adorno voyait comme doublement niée et qu'il considère comme obsolète, et ce qui est mis en valeur aujourd'hui dans tous les discours médiatiques, qui s'affiche sur les marchés et se vend bien, il n'y a pas seulement un demi-siècle de distance, mais il y a eu surtout une révolution électronique visuelle et virtuelle ainsi que la tentative de transformer la « modernité dure » de Friedrich et la dialectique négative d'Adorno en une postmodernité sublime et diluant les conceptions traditionnelles de l'avant-garde comme du modernisme.

Il est d'autant plus remarquable que quelqu'un qui représente une conception et une tradition tout à fait différentes d'Adorno ou de Friedrich en arrive trente ans après le romaniste de Freiburg ou le philosophe de Francfort, dans son estimation de l'avant-garde, à un jugement similaire. Dans une interview qu'il donne en 1987, Heiner Müller déclare en effet : « Je ne sais pas ce qu'est l'avant-garde [...] Jamais je n'appliquerais ce concept à mon travail. C'est un concept qui provient d'une société dominée et guidée par les lois du marché¹³. » Et il est connu que Jürgen Habermas avait parlé en 1980, dans « La modernité, un projet inachevé » (« Die Moderne – ein unvollendetes Projekt »), des « erreurs » et des « égarements » des avant-gardes pour « apprendre par les fautes de leurs programmes excentriques [*verstiegen*] de dépassement [*Aufhebungsprogramme*]¹⁴ ». Ainsi cet homme de théâtre et le philosophe enregistrent sans aucun doute non seulement de quelle manière les institutions artistiques et littéraires ont domestiqué et instrumentalisé l'avant-garde, mais également combien le marché néo-libéral de l'art et le marché en général s'est

11 *Ibid.*, p. 162.

12 Newsletter du 4 juin 2012. <http://hosting395.af914.netcup.net/42erautoren.de/forum/wbb3/index.php?page=Thread&threadID=20325>, consulté le 1^{er} octobre 2015.

13 Heiner Müller, « Ich weiß nicht, was Avantgarde ist », dans *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt, Verlag der Autoren, 1990, p. 99.

14 Jürgen Habermas, « Die Moderne – ein unvollendetes Projekt », dans *Die Moderne – ein unvollendetes unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig, Reclam, 1990, p. 47.

emparé de ce concept si vendeur. Mais les deux renoncent consciemment à (se) poser les questions qu'avait soulevées l'avant-garde, comme si celles-ci étaient devenues des « illusions perdues » dont on préfère ne pas trop se rappeler. *Les Cinq Paradoxes de la modernité* (1990) thématisent ce dont Heiner Müller ne veut pas parler. Pour Antoine Compagnon, la modernité est caractérisée par le fait qu'elle n'avait pas besoin de théorie ; et, à commencer par Baudelaire, elle se manifeste dans les œuvres de l'artiste qui se comprend comme « héros de la vie moderne ». Par contre l'avant-garde « manifeste » un « terrorisme théoricien n'ayant d'autres vertus que d'exorciser leurs paradoxes¹⁵ ». Au plus tard avec la perte de la foi dans le progrès historique (« Constat que le progrès n'avait plus de sens pour l'homme moderne »), ce terrorisme a perdu sa justification téléologique. Si c'était le dernier mot, nous n'aurions en effet plus besoin de l'avant-garde. La source qui assurait le mouvement aux cascades avant-gardistes aurait tari ou, pour le dire avec les mots de William Marx : « Il était trop tard. Les liens étaient déjà rompus. La littérature et la vie s'étaient dit adieu, définitivement¹⁶. »

Mais il écrit cela en se référant à la situation du xx^e siècle commençant, à l'issue duquel Heiner Müller tira le bilan évoqué plus haut. Toutefois, pendant la première moitié du siècle dernier, la dynamique avant-gardiste a produit une série en cascade de mouvements d'avant-garde historiques ; et également pendant la seconde moitié du siècle dernier, il y a eu une série comparable de tentatives néo-avant-gardistes et de mouvements dans le domaine de la littérature et encore plus des arts, accompagnés depuis les années 1960 de la redécouverte de l'avant-garde (historique) et du développement d'une théorie de celle-ci, surtout grâce aux *Théories de l'avant-garde* de Poggioli et de Bürger¹⁷, jusqu'à la *Theory Death of the Avant-Garde* qui marquait déjà un point final¹⁸. C'est dans cette mesure que l'avant-garde semble être livrée à cette usure de la tradition (*Traditionsverbrauch*) que Werner Frick constate pour la modernité classique ; sauf que dans « avant-garde et longue durée¹⁹ », il s'agit d'une usure

15 Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 86 et 179.

16 William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 80.

17 Pour une appréciation de l'œuvre de Bürger, voir mon compte rendu de la traduction française : « À l'avant-garde de la théorie ? Peter Bürger : *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 », *Critique*, n° 814, mars 2015, p. 235-245.

18 Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Mulino, 1962 ; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974 [trad. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013] ; Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

19 Werner Frick, « Avantgarde und *longue durée*. Überlegungen zum Traditionsverbrauch der klassischen Moderne », dans Sabina Becker et Helmuth Kiesel (dir.), *Literarische Moderne*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 97-112.

aussi théorique qui, presque déjà au niveau conceptuel et définitionnel, va de pair avec le fait que la position avancée ou (justement d'avant-garde) de l'avant-garde ne peut pratiquement pas être « arrêtée » dans les discours théoriques. Avec ce paradoxe de l'avant-garde, il semble qu'il y ait une tendance qui corresponde dans la critique littéraire qui domestique les avant-gardes dans la mesure où elle les considère comme une suite en cascade « dans laquelle le principe de modernisation et d'innovation artistiques est inclus de manière permanente », comme il est écrit dans l'article d'ouverture de l'*Histoire du modernisme* en deux volumes initiée par l'Association internationale de littérature comparée (AILC²⁰).

82

Nous nous voyons donc confrontés à une situation complexe et paradoxale dans laquelle, d'un côté, on constate la mort de l'avant-garde et où, de l'autre côté, on conteste, depuis le milieu du xx^e siècle et plus encore pour notre époque, que l'avant-garde soit un mouvement significatif, alors qu'il en va tout autrement dans des parties entières de la critique littéraire ou artistique, où comme partie spécifique de la modernité elle se voit accorder une certaine justification de son existence, et où la nécessité historique est reconnue tandis qu'en même temps on atteste un échec presque nécessaire. Et enfin il y a encore, avec la théorie de la mort de l'avant-garde, la conception de quelque chose qui est caché, mais aussi évoqué, quelque chose comme un « fantôme de l'avant-garde », ce que Paul Mann considère comme une « *Night of the living Death*²¹ », dans laquelle l'avant-garde continuerait à vivre dans une sorte d'« *afterlife* ». Peut-être que cette « deuxième vie » ne se passe pas seulement de manière discursive, en continuant à se dissoudre dans le sens d'un discours théorique secondaire ou tertiaire, comme le pense Mann, mais comme les *Spectres de Marx* de Derrida, que cette « vie » de l'avant-garde continue à hanter le présent, du moins l'art contemporain, comme un fantôme tout à fait réel et présent. Si les fantômes personnifient le retour « *unheimlich* » du refoulé, alors l'avant-garde comme revenant serait un indice que l'art et la littérature peuvent toujours éviter les questions qu'elle a posées, mais que ces questions ne peuvent être ni évincées ni supprimées.

20 Edward Mozeiko, « Tracing the modernist paradigm », dans Astradur Eysteinnsson et Vivian Liska (dir.), *Modernism*, t. I, Amsterdam, John Benjamins, 2007, p. 20 (« *by which the principle of artistic modernization and innovation is constantly implemented* »).

21 Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991, ici p. 31-41.

Les divers discours sur la mort ou sur l'échec de l'avant-garde se trouvent encore complexifiés par le fait que celle-ci doit être resituée non seulement dans sa relation à la constellation de modernisme/modernité/moderne, mais aussi par rapport au postmoderne. Dans cette perspective, l'avant-garde et plus encore la théorie ou les théories de l'avant-garde seront souvent subordonnées à un discours hégélien « totalisant » définitivement dépassé/remplacé par le postmoderne. Dans son essai souvent cité, *Le Sublime et l'avant-garde* (1987), Jean-François Lyotard résout cette contradiction en assignant à l'œuvre d'art la fonction de « livrer un témoignage de l'inexprimable ». Comme dans le cas des avant-gardes historiques, c'est pour Lyotard ce qui « arrive » dans le moment, « le point d'interrogation de Arrive-t-il? », qui rend possible et caractérise un tel sublime. Et c'est justement en considérant la situation actuelle qu'il convient de rappeler qu'il y a vingt-cinq ans, Lyotard exigeait déjà qu'on fit la distinction entre l'information de courte durée et son « pathos du rentable » et « ce qui arrive »²². Cornelia Klinger caractérise le « sauvetage » de l'avant-garde par Lyotard et d'autres représentants du postmoderne de « réduction » du concept d'avant-garde à « l'aspect négatif qu'on lui a toujours donné, c'est-à-dire le rejet, l'ébranlement, la rupture, la perturbation et la destruction de l'ordre établi »²³. Bien sûr, on conserverait ainsi la fonction de l'art et de la littérature de mettre en question l'ordre établi, mais cette remise en question en resterait à une critique négative qui, dans le sens d'une dialectique négative, se réaliserait dans l'interruption du moment du « arrive-t-il? » Même s'il n'est plus question chez Lyotard du grand récit de l'avant-garde dans le sens d'une reconduction de l'art dans la vie, il préserve pourtant le moment du dépassement de la séparation de l'art et de la vie et il insiste sur la tentative, avec le « arrive-t-il? » du *hic et nunc*, de rendre possible une « présence » avec laquelle va de pair un changement profond, qui est capable de laisser des traces difficiles à dissoudre.

Peter Bürger entreprend, dans différents ouvrages récents, des tentatives pour faire cohabiter avant-garde et postmodernité. En considérant les thèses de Bürger sur la néo-avant-garde comme répétition de l'expérience de l'échec, on peut se demander s'il y a une réception postmoderne de l'avant-garde qui ne répéterait pas de telles expériences, mais au contraire en tirerait des conséquences pour poursuivre le projet de l'avant-garde. Depuis l'origine de

22 Jean-François Lyotard, « Das Erhabene und die Avantgarde », dans *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien, Passagen Verlag, 1989, p. 110 et 125.

23 Cornelia Klinger, « Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben. Die Transformation einer Idee im 20. Jahrhundert. Vom Staat als Kunstwerk zum life-style des Individuums », dans Cornelia Klinger et Wolfgang Müller-Funk (dir.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, op. cit., p. 226 (je traduis).

la pensée postmoderne (*Ursprung des postmodernen Denkens*), Bürger voit une continuité entre moderne et postmoderne dans le fait que la crise du moderne déclenchée par la Grande Guerre et qui perdure jusqu'à aujourd'hui est incluse dans la pensée critique moderne, de Breton à Lacan. Dans la mesure où, en ce qui concerne le postmoderne, Bürger se réfère dans ce contexte à Bataille et à Blanchot d'une part, et à Foucault et Derrida d'autre part, il prend bien sûr en considération, avec les deux derniers, les « classiques » poststructuralistes de la postmodernité, mais avec les deux premiers penseurs, il prend résolument une position « entre surréalisme et postmoderne ». Bataille, qui peut écrire après la seconde guerre mondiale : « En matière d'arrachement de l'homme à lui-même, il y a le surréalisme et rien²⁴ » convient à ce rôle aussi bien que Blanchot qui, dans ses *Réflexions sur le surréalisme*²⁵ (1949) désigne celui-ci comme l'horizon indépassable de l'époque. Pour Bürger, Bataille oppose à la pensée hégélienne de la transmission/médiation (*Vermittlung*) une « pensée de l'immédiateté » inspirée du surréalisme et à laquelle Foucault et Derrida se rattachent. Pour Bürger, la critique de la raison de Foucault, telle qu'exemplifiée dans l'*Histoire de la folie* doit autant à la valorisation de la folie par les surréalistes et à leur critique de la rationalité qu'à la méthode critique de Derrida de l'auto-présence de la conscience. Pour résumer cela, avec les mots de Bürger, et en se référant aussi à Lacan : « Lacan, Derrida et Foucault représenteraient ainsi trois réponses différentes aux provocations de l'avant-garde²⁶. »

Bürger établit le bilan suivant de la relation de l'avant-garde au postmoderne : « [...] si c'était le projet de l'avant-garde historique de dépasser le Moderne, alors, les philosophes du postmoderne auraient pensé le projet jusqu'au bout. Mais ce faisant, l'utopie s'est avérée être une aporie²⁷. » Cette argumentation est convaincante dans le contexte qu'elle revendique elle-même. En parlant d'une part des avant-gardes littéraires et artistiques et d'autre part des « philosophes », Bürger compare pourtant deux niveaux qui n'étaient pas forcément à rapprocher. L'avant-garde voulait *réaliser* un projet définissable d'une manière ou d'une autre, c'est en cela qu'elle représente en effet la présence du « Arrive-t-il ? » de Lyotard, mais en plus c'était voulu dans un sens qui perpétuait le moment. En revanche, les philosophes ont peut-être pensé jusqu'au bout le projet théorique de l'avant-garde, mais cela signifie en même temps qu'ils ont soustrait à l'avant-garde sa « présence » littéraire et artistique. Pour le dire avec les notions de

24 Georges Bataille, « À propos d'assoupissements. Troisième convoi » [1946], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. XI, 1988, p. 32.

25 Maurice Blanchot, *Réflexions sur le surréalisme*, dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1993.

26 Peter Bürger, « Der Surrealismus im Denken der Postmoderne. Ein Gespräch », dans Cornelia Klinger et Wolfgang Müller-Funk (dir.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, op. cit., p. 203.

27 *Ibid.*, p. 204.

Bürger : cela ne peut pas être l'objectif des philosophes de reconduire l'art dans la vie, ils doivent au contraire mener jusqu'au bout les apories avec lesquels l'avant-garde artistique et littéraire peut parfaitement vivre en s'autocritiquant, c'est-à-dire démontrer et déclarer ces apories comme inabrogeable (*unaufhebbar*). Dans la mesure où l'« avant-garde » théorique du poststructuralisme réussit à revendiquer la place que les avant-gardes occupaient auparavant, elle a laissé de moins en moins de possibilités à l'avant-garde littéraire et artistique. *Le Démon de la théorie* (Antoine Compagnon) aurait donc eu des conséquences qui auraient confronté l'avant-garde (sans doute moins l'avant-garde artistique que l'avant-garde littéraire) à l'aporie de la théorie de son projet. Le résultat en est que le projet central de l'avant-garde ne joue presque plus de rôle dans la littérature contemporaine – dans les arts plastiques il n'y a pas eu un « terrorisme théorique » (postmoderne) comparable et, vu le caractère concret et immédiat de l'art, comme le démontrait encore la Documenta de 2012, cela n'aurait pas pu avoir lieu.

LE MODERNISME ET L'HYBRIDATION DE L'AVANT-GARDE

Dans l'essai cité de 1949, Blanchot constate à propos du surréalisme : « Il n'est plus ici ou là, il est partout²⁸. » Il en va de même de l'avant-garde dans la période *post*, c'est-à-dire celle du poststructuralisme et du postmoderne, même Bürger parle aujourd'hui de post-avant-garde. Il s'ensuit que la situation actuelle est caractérisée par « une image plus variée des histoires des pratiques d'avant-garde, qui est caractérisée par l'absence de synchronie, par des temporalités multiples, par répétition et différence²⁹ ». Il est donc de plus en plus difficile d'identifier ou de définir l'avant-garde : elle est partout, avec le risque, lié à une telle ubiquité, de n'être nulle part. Dans la suite de mon argumentation, j'aborde trois variantes « post » de l'avant-garde, moins avec l'objectif de les considérer dans leur hétérogénéité et leur diversité que dans le but de les questionner sur ce qui reste (encore) du « projet » de l'avant-garde ou, pour le formuler autrement, peut-il seulement y avoir encore dans ou avec ces nouvelles post-avant-gardes quelque chose comme un « projet de l'avant-garde » et sinon alors, que reste-t-il d'avant-gardiste dans les néo-avant-gardes ?

²⁸ Maurice Blanchot, *Réflexions sur le surréalisme*, *op. cit.*, p. 90.

²⁹ Jonathan P. Eburne et Rita Felski, « Introduction », *art. cit.*, p. IX (« *a more variegated picture of histories of avant-garde practice, one characterized by non-synchrony, multiple temporalities, repetition and difference* ») (je traduis les passages de cet article).

Comme son « manifestantisme » le démontre de la façon peut-être la plus convaincante, il y avait déjà, aux temps des avant-gardes historiques, une large palette de positions qui allaient de l'exigence d'être (absolument) moderne jusqu'à celle de reconduire l'art dans la vie. Cela eut lieu au cours de la première moitié du siècle, et, à part des réfractaires comme Fernando Pessoa³⁰, dans le cadre de mouvements de courte ou de longue durée, ceci vaut encore pour les néo-avant-gardes de la seconde moitié du siècle. Les proclamations des avant-gardes (historiques) parvinrent souvent à toucher une certaine partie de l'opinion publique. Puisque les néo-avant-gardes devaient constater que les avant-gardes historiques ont échoué dans leur tentative de quitter le champ de l'institution littérature ou le champ littéraire et artistique, il ne reste plus aux actuelles avant-gardes expérimentales qu'à occuper des positions marginales dans les institutions et à y être si créatifs que même des expériences radicales restent possibles. En ce qui concerne la théorie de l'avant-garde, Hal Foster défend, dans son *Return of the Real*, une position attestant aux mouvements et actions de ces nouvelles avant-gardes d'expérimenter à leur tour de nouvelles stratégies d'avant-garde³¹, dans des contextes culturels et des conditions historiques différentes et, comme les coordinateurs de la *New Literary History* déjà citée le formulent, « pour développer des formes alternatives de pratiques intellectuelles, politiques et artistiques³² ».

Ainsi formulée, une grande partie de la modernité pourrait faire partie de l'avant-garde.

L'article de Martin Puchner consacré à ce sujet, intitulé « It's not over (Til it's over) », offre un bel exemple d'une telle conception d'une avant-garde qui se définit par ses expériences littéraires et artistiques. Il concède que l'histoire actuelle de l'avant-garde est plutôt une « *history of repetition* » qu'une histoire dont le but serait de « créer des points de non-retour » (« *creating points of no return* »). Quand il fait remarquer qu'on écrit encore des manifestes et souligne « comment des groupes avant-gardistes actuels se réfèrent à l'histoire de l'avant-garde, s'en servant comme un tremplin pour leur propre pratique »³³, ce recyclage des précurseurs convient certes bien aux

30 Par exemple dans le manifeste « Ultimatum » qu'il publie dans *Portugal futurista*, 1, 1917, sous le nom d'Álvaro de Campos.

31 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996.

32 Jonathan P. Burne et Rita Felski, « Introduction », art. cit., p. VIII (« [to] develop alternative forms of intellectual, political and artistic practice »).

33 Martin Puchner, « It's not over (Til it's over) », *New Literary History*, 2010, p. 917-918 (« how current avant-garde groups draw on the history of the avant-garde, using it as a spring-board for their own practices ») (je traduis).

stratégies des manifestes d'avant-garde, mais il ne dit rien des intentions liées au nouveau manifestantisme. C'est par un hasard significatif que la quatrième et dernière manifestation actuelle, celle que Puchner présente comme une démonstration de sa thèse, soit le *New Cabaret Voltaire* fondé en 2004 à Zurich, un lieu répertorié dans les guides touristiques, faisait de nouveau parler de lui récemment. En effet, le *Tagesanzeiger* de Zurich annonçait le 8 juin 2012 : « Il y a un grand trou dans la caisse du Cabaret Voltaire. La moitié des donateurs privés ont abandonné, il manque à la maison de Dada plus de 100 000 francs suisses. » On pourrait regarder cela comme une imposture dadaïste, le juger comme « *point of no return* ». Notons toutefois que c'est la ville de Zurich qui paie le loyer du Cabaret Voltaire. Cet établissement d'avant-garde se fait donc entretenir par les institutions, d'une manière telle que la devise Dada citée par Puchner « Investissez votre argent dans Dada » (« *Invest your money in Dada* ») prend une importance que le Super Dada Johannes Baader n'aurait pas osé prévoir. Une telle « avant-garde » a vraiment dépassé le point de non-retour de la *Société du spectacle* de Debord.

Avant-garde et *Gendermainstreaming*

Le fait que les avant-gardes historiques aient été à maints égards patriarcales, voire qu'elles se soient comportées – comme une grande partie du futurisme italien – de manière sexiste, fait partie des reproches classiques et non dénués de fondement qui ont marqué la recherche sur l'avant-garde dans la perspective *gender* de ces dernières décennies. En oubliant un peu que certains avant-gardistes avaient déjà fait leur autocritique sur ce thème, comme Breton dans *Nadja*. Il y a cependant clairement un *gender trouble* que les avant-gardes historiques partagent avec les sociétés et les cultures du moderne mises en question par elles. Ce *gender trouble* a alors accompagné la réception de l'avant-garde à tel point que, pendant longtemps, l'histoire de l'avant-garde n'était plus que masculine.

La production de ce discours masculin sur l'avant-garde n'a été arrêtée que récemment, et la « redécouverte » de femmes dadaïstes comme Emmy Hennings, Hannah Höch ou Sophie Täuber s'est faite aussi tardivement et dans les mêmes conditions que celle d'autres artistes femmes de la modernité. La définition de la contribution spécifiquement féminine ou féministe de l'avant-garde dépend pour une large mesure, comme l'ont montré les travaux de Griselda Pollok, de la théorie globale de l'avant-garde qui la sous-tend. Pollok voit la situation actuelle caractérisée par la *Liquid Modernity* (2000) de Zygmunt Baumann ainsi : « [...] la modernité liquide érode le sol solide [...] contre lequel seules les transgressions d'une avant-garde progressive font sens » et cela concerne aussi la « transgression avant-gardiste et sa politique de genre

spécifique³⁴ ». Cette condition fondamentale d'une « *Liquid Modernity* » qui remplacerait à son tour la modernité « solide » a toutefois des conséquences pour la conception féministe de l'avant-garde par laquelle Griselda Pollock comprend « la plus grande fidélité envers son inclusivité/transgressivité actuellement historique, expérimentale et innovatrice et des moments variés d'engagement pour la différence sexuelle³⁵ ». En mettant ainsi sur le même plan transgression et avant-garde, on abandonne non seulement un concept solide de l'avant-garde, mais la question se pose alors de savoir si, mis à part son aura qui semble persister, on a vraiment besoin du concept d'avant-garde et de savoir quelle transgressivité peut encore représenter l'avant-garde comprise comme une partie de la *liquid modernity*.

La déterritorialisation du concept d'avant-garde dans le discours postcolonial

88

Malgré la critique surréaliste du colonialisme, qui s'est manifestée à l'occasion des guerres ou des expositions coloniales, on a reproché à juste titre aux avant-gardes historiques une prise de possession coloniale de l'Autre. Entre-temps, la situation s'est renversée : on en est arrivé à une extension globale du concept d'avant-garde. Mais si les coordinateurs de la *New Literary History* que nous avons citée plusieurs fois justifient ce fait « que l'idée de modernité est intimement associée avec l'expansion, la mobilité et l'interconnexion », cela veut dire d'abord que l'avant-garde postcoloniale est en relation avec un processus de globalisation et de modernisation qui serait à analyser pour savoir combien de possibilités ses « plus grands mouvements croisés politico-culturels » laissent à l'avant-garde³⁶. Quand Elizabeth Harney dit, bien qu'elle salue cette ouverture, que « peut-être les théories de l'avant-gardisme sont si irrévocablement liées à des notions d'art européennes comme l'autonomie et le progrès qu'elles ne sont plus utiles quand on étudie [...] les réalités de la globalisation³⁷ », on comprend que c'est peut-être justement une théorie de l'avant-garde soulignant la relation

34 Griselda Pollock, « Moments and temporalities of the avant-garde "in, of, and from the feminine" », *New Literary History*, 2010, p. 795-820, pour cette référence p. 796 (« *liquefying modernity erodes the solid ground [...] against which progressive avant-garde transgression alone made sense* » ; « *avant-garde transgression and its specific gender politics* ») (je traduis les passages de cet ouvrage).

35 *Ibid.*, p. 806 (« *greater fidelity to its actual historical, experimental, and innovative gender inclusiveness/transgressiveness and varied moments of engagement with sexual difference* »).

36 Jonathan P. Eburne et Rita Felski, « Introduction », art. cit., p. IX (« *that the idea of modernity is intimately associated with expansion, mobility and interconnection* » ; « *larger cultural-political crosscurrents* »).

37 Elizabeth Harney, « Postcolonial agitations. Avant-Gardism in Dakar and London », dans *ibid.*, p. 739 (« *perhaps theories of avant-gardism are so irrevocably tied to European notions of art, autonomy, and progress that they are not useful when studying [...] the realities of globalisation* »).

entre art et vie qui offre une possibilité de conserver, naturellement sous une forme différente, les buts essentiels de l'avant-garde européenne, malgré la déterritorialisation de l'avant-garde.

Dans ses « Postcolonial agitations », Harney considère la Documenta 11 (2007), dirigée par Okwui Enwezor, comme exemple d'une telle *avant-garde*. Avec ses cinq plateformes (Vienne/Berlin, New Delhi, Sainte-Lucie, Lagos et enfin Kassel) et ses thèmes (« La démocratie, un processus non terminé », « Expériences avec la vérité », « Créolité et créolisation », « En état de siège : quatre villes africaines ») ainsi qu'avec les œuvres exposées à Kassel, cette exposition/événement artistique a au moins tenté de réunir l'art et la vie. La Documenta 12 (2012) se situe visiblement dans cette continuité, comme le titre *Collapse and Recovery* l'indique. En voulant faire de cette exposition le lieu d'une autre expérience du monde, disant « nous que la Documenta veut nous sauver, avec un/son savoir intuitif, de la Documenta de l'effondrement³⁸ », la commissaire Carolyn Christov-Bakargiev énonce des buts qui correspondent largement à ceux des avant-gardes (historiques). Les différentes installations, celles de huttes, de villages, de moteurs ou d'animaux transplantent l'art dans la vie, ou la vie dans l'art.

L'AVANT-GARDE AUJOURD'HUI

D'un regard critique, on pourrait considérer ces événements comme un échec grandiose de l'avant-garde, du moins en ce qui concerne son intention de laisser derrière elle l'institution art. L'art et la vie sont bien plutôt rassemblés sous les auspices de l'institution, dans le sens d'un *re-entry* à la Luhmann de la différence entre art et vie *dans* l'art, élargissant alors son champ d'action et en sortant renforcée. Pourtant dans les œuvres et les explications, malgré le paradigme du l'épuisement des formes (*Formenverbrauch*) de Luhmann, ce ne sont plus que des traces du projet d'avant-garde qui restent présentes dans l'art d'aujourd'hui : l'avant-garde hante comme un fantôme les espaces réels ou imaginaires de la Documenta.

Pour généraliser cette perspective à l'extrême : les possibilités techniques actuelles permettent en principe à chacun de s'établir comme artiste et de (se) mettre en scène. Il y a même un parti allemand éphémère qui en a fait en quelque sorte son programme. Ainsi seraient réalisés des buts essentiels des avant-gardes historiques et des néo-avant-gardes. Le monopole de la créativité, qui avait trouvé son expression adéquate dans l'autonomie et dans une conception organique de l'œuvre qui l'accompagnait, est dépassé par la participation

³⁸ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 juin 2012.

ubiquitaire et simultanée et par la virtualisation et la dépersonnalisation : l'auto-dépassement de l'artiste est atteint, donc tout ce qu'envisageaient les avant-gardes. Bien sûr, cela n'a pas conduit à ce que l'on se soit rapproché du but du projet de l'avant-garde, celui de rendre possible de reconduire l'art dans une autre vie, au contraire. Les progrès vers *les* buts ont fait reculer *le* but de l'avant-garde de plus en plus loin. La situation actuelle représente donc un cas d'échec réussi.

90 Dans cette situation il reste deux possibilités. L'une est celle que Luhmann esquisse à la fin de son ouvrage *L'Art de la société*. Il met au crédit de l'avant-garde d'avoir posé le problème, et de l'avoir mis en forme – il lui atteste d'avoir « posé et mis en forme » le « paradoxe de l'unité de l'art et du non-art dans le système de l'art ». Mais ce transfert de la vie dans l'art a eu lieu de manière autoréférentielle dans l'art lui-même – même si l'on n'est pas obligé de tirer les conclusions résignées de Luhmann : « L'art montre dans la forme de souffrir de lui-même, que c'est comme c'est »³⁹. Mais c'est en cela que la différenciation des systèmes fonctionnels de la société confirment le succès *des buts* de l'avant-garde pour déclarer *son but*, du fait du « c'est comme c'est », incompatible avec le système.

L'autre possibilité, Derrida y fait allusion dans l'un de ses derniers ouvrages quand il parle, dans *Spectres de Marx*, de la « non-contemporanéité à soi du présent vivant » et quand il souligne dans ce contexte la nécessité suivante : « Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore *là, présentement vivants* »⁴⁰. Parler dans ce sens de l'avant-garde non plus ou non pas encore présente, parler à elle et parler avec elle, à une époque où une éthique et une politique ne semblent plus ou pas encore ni possible, ni pensable ni *juste* : cela voudrait dire de reconnaître dans la hantise de l'avant-garde (ce qui hante avec elle) l'existence d'un *unheimlich*, qu'on ne peut pas enterrer par une déclaration de mort ou par un constat de l'échec. Ce que Derrida a désigné comme « indestructible » concernant le spectre du marxisme, c'est-à-dire « une certaine expérience de la promesse émancipatoire », vaudrait ainsi aussi pour l'avant-garde qui pourrait donc encore longtemps hanter l'art et la littérature.

39 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, p. 506, et 499.

40 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 16, 15 et 102. Voir aussi les citations des pages 108, 126, 124 et 122, 248, et surtout 273.

LE JEU D'ÉCHECS AU XVIII^e SIÈCLE, À LA CROISÉE DE LA LITTÉRATURE ET DE L'HISTOIRE DES IDÉES

Jacques Berchtold

Le « mat d'Anastasia », un plaisant mat « de corridor » impliquant tour et cavalier, est exposé dans *Anastasia und das Schachspiel* (1803), le dernier roman épistolaire de l'auteur allemand italianophile Wilhelm Heinse, ami de Hölderlin et de Wieland¹. La fiction regroupe des lettres d'un voyageur parcourant l'Italie. Le jeu d'échecs est un des sujets de connivence entre les deux correspondants épistoliers ! L'ultime lettre offre des problèmes d'échecs parmi lesquels se trouve le mat de la muse des échecs (Anastasia). L'action conjuguée d'une tour et d'un cavalier permet d'enfermer le roi adverse, piégé entre le bord de l'échiquier et son propre pion gênant. Heinse en est convaincu :

Le jeu d'échecs est un jeu pour poètes, pour les êtres humains, qui ont une vive force d'imagination ; ils peuvent faire agir des personnages en vue d'un but communautaire. Les pièces composent leur troupe de théâtre, et il y a de la matière pour créer des drames en nombre illimité².

Le jeu peut être valorisé sur le plan heuristique et humaniste, sans qu'aucune allusion ne soit faite au drame politique le plus récent, celui du régicide commis à l'échelle réelle par le peuple de France³. Déjà dans son roman épistolaire précédent⁴, Heinse fait écrire au protagoniste « Ardinghello » (le peintre

1 Almut Hüfler, *Vermittlung und Unmittelbarkeit: Wilhelm Heines Romanpoetik zwischen Leben und Literatur*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2012 ; Björn Vedder, *Wilhelm Heinse und der sogenannte Sturm und Drang: künstliche Paradiese der Natur zwischen Rokoko und Klassik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

2 Ici cité par Friedhelm Zubke, *Motive moralischen Handelns in Lessings « Nathan der Weise »*, Göttingen, Universitätsverlag Göttingen, 2008, p. 16.

3 Pensons au jeu d'échecs présent dans la prison de la tour du Temple lors de la scène des adieux de Louis XVI à sa femme (Michèle Morgan) et à son fils (21 janvier 1793), dans le film *Marie-Antoinette reine de France* de Jean Delannoy, 1956.

4 *Ardinghello und die glückseeligen Inseln. Eine Italiänische Geschichte aus dem sechszehnten Jahrhundert*, t. I, 1787, p. 291. « Auch der Herzog will mir wohl, vermutlich durch Sie. Ich habe schon verschiedene mahl mit ihm Schach spielen müssen, worin er sich einbildet ein großer Meister zu sein. Ich verlor mit Fleiß das erste Spiel, und gab ihm Gelegenheit zu feinen Zügen, die meine Stellung sehr spannten; doch macht ich ihm seinen Sieg noch sauer, welcher ihn dann höchlich freute. Das zweite Spiel dreht ich so lange, bis keiner mehr

florentin Prospero Frescobaldi, exilé en différentes villes d'Italie, Venise et Pise entre autres, avant de partir finalement pour Paros et Naxos, où il fondera une société d'utopie politiquement fondée sur le respect de la nature) :

J'ai déjà eu l'honneur de jouer plusieurs fois avec lui [le duc] aux échecs, qu'il croit connaître en maître; je lui laissai gagner la première partie, la seconde fut remise; à la troisième, je lui donnai beaucoup de peine, et à toutes les autres je le fis mat, toujours en le flattant et en lui donnant beaucoup de louanges, attribuant sa perte à de prétendues inadvertances. *Jusqu'au dixième et douzième coup et en milieu de partie, il joue véritablement de façon remarquable, il a acquis une expérience appropriée, et l'on doit être à son affaire face à lui dans chaque sorte de jeu possible; mais il échoue dans les fins de parties, qui représentent en somme la seule portion de jeu qui puisse susciter la joie, comportant des possibilités de développements variées et complexes*⁵.

92

Nous restons dans un contexte féodal ordonné où chacun sait reconnaître la place qui est la sienne. Le peintre exilé en est conscient, il doit dans l'immédiat, face à un duc accueillant et féru de compétition, *perdre* une première partie de jeu en des circonstances de rivalité données (il n'aurait pas été habile d'infliger tout de suite une défaite à son noble protecteur). Un demi-siècle plus tôt, l'abbé Olivier avait déjà raconté, à propos de la protection sociale extraordinaire et inespérée dont jouit le père de l'abbé Choisy, que cet obscur provincial, avant son ascension sociale remarquable, fit fortune en rencontrant par hasard le marquis d'O***, surintendant des finances, dans une auberge de Meulan, où il sut être assez fin psychologue pour comprendre qu'il devait *se laisser battre* aux échecs toute la soirée – ce qui lui valut de séduire ce grand personnage, qui l'emmena aussitôt avec lui à la Cour⁶. Jean-Jacques Rousseau raconte en revanche, au livre X des *Confessions*, une histoire où lui-même fait preuve d'une remarquable indifférence vis-à-vis de ces obligations (tacites) propres au fossé entre nobles et roturiers. Cet enfant de la République de Genève raconte que, alors qu'il séjournait encore à Mont-Louis, il reçut à deux reprises (fin 1760 ou 1761) le prince de Conti, visiteur de très haut rang qui l'admirait et qui

gewinnen konnte; und überließ ihm wieder das dritte. Beim vierten und fünften aber macht ich den Herrn Schachmatt in einer Reihe von Kettenzügen, rühmte seine Geschicklichkeit, und entschuldigte ihn mit kleinen Versehen. Bis an den zehnten und zwölften Zug und in die Mitte spielt er in der Tat vortrefflich, hat pünktliche Erfahrung, und man muss bei jeder Art von Spiel wohl auf seiner Hut sein; aber bei den Ausgängen, was eigentlich nur Freude macht, und tief verwickelte Mannigfaltigkeit hat, hapert's. » (Éd. M. Bauemer, Stuttgart, Reclam, 1975, III, p. 142.)

5 Johann Jacob Heinse, *Ardinghello et les îles de la félicité, histoire italienne du seizième siècle*, Paris, Cramer, 1799-1800, III, p. 160-161 (lettre de Pise; III, 8). Les traducteurs ont laissé de côté la partie en italique.

6 Abbé d'Olivet, *La Vie de l'abbé Choisy*, Lausanne/Genève, Bousquet, 1742, p. 6-7.

voulait le protéger. Celui-ci proposa de jouer des parties d'échecs. L'écart de condition sociale entre les deux joueurs instaurait une situation délicate sur le plan de l'étiquette. Chez un adversaire de jeu se sachant issu du milieu des artisans, auraient pu prévaloir la recherche d'une issue honorable, prudente et habile (d'un point de vue diplomatique) et le souci du respect des bienséances en vertu des règles de civilité, plutôt que de s'exposer à un verdict risquant de manifester une supériorité intellectuelle. La *défaite* consentie sur l'échiquier semblait représenter, dans ce cas, un investissement intelligent, profitable à plus long terme. On le sait, Jean-Jacques Rousseau surprit, consterna et effraya les témoins présents, en préférant remporter la victoire.

Les ouvrages de règles de bienséances, de civilités et de savoir-vivre ont traité de la question. Antoine de Courtin recommandait dans son *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* de savoir repérer avec discernement les bonnes occasions de perdre :

S'il se rencontre qu'une personne de qualité nous oblige de jouer avec elle, [...] il ne faut point témoigner d'empressement dans le jeu, ni d'envie de gagner ; cela marque la petitesse de l'esprit et de la condition⁷.

Jean-Jacques se distingue donc en faisant preuve d'une intransigeance républicaine et philosophique, lorsqu'il décide que les parties en présence sont également respectables. À son avis, un affrontement aux échecs ne peut être satisfaisant qu'à condition que l'on joue véritablement « d'homme à homme » (entre deux hommes susceptibles d'estime réciproque et de lien d'*amitié*), et que l'on n'oublie les différences prévalant, à l'extérieur du jeu, dans la hiérarchie sociale (à ses yeux, un théâtre artificiel). Le visiteur princier Conti pouvait dès lors considérer de son côté que sa propre quête d'un « homme » sage digne de ce nom, au milieu de flagorneurs ordinaires, prenait fin, et qu'il trouvait enfin en Jean-Jacques quelqu'un qui lui renvoyait pour reflet sa seule qualité naturelle d'« homme » dénudé et véritable.

Ce grand Prince, plein d'esprit et de lumières et si digne de n'être pas adulé, sentit en effet, du moins je le pense, qu'il n'y avait là que moi qui le traitasse en homme, et j'ai tout lieu de croire qu'il m'en a vraiment su bon gré⁸.

7 Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josset, 1681, chapitre 13, « Ce qu'il faut observer dans le jeu », p. 140-141.

8 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1959, p. 542-543 (livre X). Notons qu'au moins l'une des parties remportées par Rousseau a été notée et conservée et nous est connue (chacun peut donc la reproduire sur son échiquier). Voir l'illustration de Maurice Leloir, « Partie d'échecs avec le prince de Conti », dans *Les Confessions*, préface Jules Claretie, Paris, H. Launette, 1889, p. 262.

Sur l'échiquier un pion est un pion et un roi est un roi, mais, au niveau des deux joueurs rassemblés de part en part de l'échiquier, la symétrie et l'égalité démocratique doit prévaloir et les masques superficiels des conditions de « roturier » et de « Prince » de sang perdent toute valeur et toute pertinence. Le comportement (potentiellement blessant) de gagnant intransigeant aux échecs, même et surtout face à un protecteur potentiel, est récurrent chez Rousseau. « Je me souviens qu'ayant l'honneur de jouer il y a six ou sept ans avec M. le Prince de Conti, je lui gagnai trois parties de suite », écrit-il le 27 septembre 1767⁹ à Pierre-Alexandre Du Peyrou (1729-1794; important notable de Neuchâtel, à la tête d'une énorme fortune), pour le prévenir qu'il n'aura pas de clémence obséquieuse à attendre de sa part en jouant à ce jeu avec lui. Comme Conti qui devient l'un des puissants protecteurs de Rousseau (*en dépit des défaites subies sur l'échiquier*), Du Peyrou ne perçoit pas d'impertinence, mais au contraire une marque d'authenticité bienvenue : celui qui ne ménage pas son « adversaire aux échecs », mais le bat sans pitié, montre qu'il n'est pas hypocrite, mais respecte l'homme qu'il affronte. Toujours battu aux échecs par Rousseau lors de leurs rencontres, Du Peyrou, après la mort de l'écrivain, publiera en 1788 la première édition complète de ses œuvres et, en 1790, la première édition de la seconde partie des *Confessions* (comportant précisément le récit des parties d'échecs intransigeantes avec le prince de Conti). N'y a-t-il pas une part de paradoxe à découvrir « l'homme » (digne de ce nom) à l'occasion du comportement démontré lors du maniement de simulacres inanimés ? Simples vecteurs et expressions symboliques stylisées, les pièces d'échecs sont au plus loin des représentations des richesses de l'âme humaine. L'échiquier offre seulement un banc d'essai auquel est souvent reconnue la vertu de découvrir le caractère des joueurs engagés dans une partie et absorbés par elle. C'est ainsi que, pour l'abbé Laurent Bordelon (1653-1730) dans ses *Diversités curieuses*¹⁰, dans le jeu, le naturel de quelqu'un se montre en sa vérité. L'échiquier se présente comme le meilleur des *révélateurs*. Dans l'arène, dans les « agôns » (joutes) cérébrales, les masques sont provisoirement déposés et les artefacts laissés de côté ; il ne saurait plus y avoir de part et d'autre que deux hommes vrais et authentiques, en leurs défauts et qualités.

De tous les jeux, les Echets est celui, qui selon mon sentiment convient le mieux à l'homme, parce que son exercice ne consiste que dans l'application d'esprit. C'est véritablement le jeu de l'homme.

9 Rousseau, *Correspondance complète de J.-J. Rousseau*, n° 6081; Leigh, t. 34, p. 117.

10 Voir Camille Guyon-Lecoq, « Bordelon ou le dialogue des moralistes et des philosophes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 59, 2007, p. 141-157.

C'est particulièrement au jeu qu'on connaît le caractère de l'esprit et du tempérament d'un homme. Pour connaître l'humeur d'un homme. On n'a qu'à le faire jouer. [...] on a beau se posséder, la nature au jeu toujours se manifeste¹¹.

Le basculement idéologique qui se prépare est certainement celui de l'ancienne culture curiale de privilèges et de flatteries, fondée sur le respect de la hiérarchie de la stabilité aristocratique, vers une *méritocratie* à venir, capable de laisser s'exprimer, de reconnaître et de récompenser les talents individuels en permettant aux champions les plus forts d'émerger puis de s'imposer. Bien avant de recevoir son surnom de *Le Grand* (que lui font mériter ses productions musicales et ses performances au jeu d'échecs), François-André Danican Philidor (1727-1795) n'avait-il pas été le page du musicien Campra¹²? Dans le roman *Ardinghello* de Heinse, la condition objectivement vulnérable du protagoniste, un artiste justiciable en exil, paraît devoir dicter un comportement de servilité féodale archaïque. Mais celle-ci n'est que ponctuelle et provisoire : seule la première des nombreuses parties jouées est volontairement perdue par Prospero Frescobaldi. Une illustration gravée d'un *sphinx jouant aux échecs* figure en frontispice de l'autre roman de Heinse, *Anastasia*. L'image annonce, pour le lecteur, un programme de valeurs. Le diapason iconographique du frontispice se présente à cheval entre une concession à la mode de l'Antiquité égyptienne (regardant vers la symbolique franc-maçonne) et une contestation de l'idéal prédominant et radieux des Lumières (un monstre surnaturel et hybride de mythologie saurait-il être le détenteur du secret de la science des échecs, jeu *a priori* géométrique et rationnel¹³?). Pour les exigences de la Raison, le « problème » du jeu des échecs ne s'annonçait-il pas comme bientôt logiquement et géométriquement résolu? En publiant *L'Analyse des Échecs : contenant une Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de tems à se perfectionner dans ce Noble Jeu* (Londres, s.n.) en 1749, le jeune Philidor avait donné d'un seul coup à la langue française son premier traité d'échecs « scientifique » significatif, le premier classique du genre. Le terme *analyse* souligne la rupture avec les conceptions empiriques et

11 Abbé Laurent Bordelon, *Diversités curieuses en plusieurs lettres*, Paris, Coustelier, 1695, t. III, ch. VIII (p. 24) ; et t. V, ch. X (p. 246).

12 *Recherches sur la musique française classique. XXVIII, 1993-1995. Philidor, musicien et joueur d'échecs*, éd. M. Benoit, Paris, Picard, 1995.

13 Le film *Le Pacte des loups* de Christophe Gans (2001) est dévolu à l'affaire de la bête du Gévaudan (1764-1767). L'opposition entre les notables et philosophes des Lumières à Paris, et les victimes provinciales des superstitions et de la bête, est stylisée selon un contraste éloquent. À l'abri sous leurs perruques poudrées et dans leur salon parisien, les Buffon (le puissant intendant du Jardin du Roi, rédacteur de la somme de l'*Histoire naturelle*) et autres académiciens, dénie la possibilité de l'existence du surnaturel et décrètent cette impossibilité du monstre. La présence d'un jeu d'échecs en leur salon est l'emblème de leurs certitudes placées sous le signe de la Raison.

impressionnistes antérieures¹⁴. Alors que le genre du « traité de jeu d'échecs » avait traditionnellement reposé sur des qualités de combativité chevaleresque, d'intuition et d'imagination, Philidor l'élève au statut de science et opte pour un mode démonstratif et une approche systématique, exposant les lois essentielles du jeu.

En mettant en vedette le sphinx/la sphinge en position de parangon du joueur d'échecs, le roman *Anastasia und das Schachspiel* réintègre l'irrationnel et témoigne des ambiguïtés de l'*Aufklärung* tardive. L'énigme du jeu d'échecs ne menace-t-elle pas de demeurer plus avant opaque, et de présenter d'autres résistances, plus opiniâtres que prévu, aux efforts d'élucidation? En dépit de l'appartenance, *a priori* rationnelle et « masculine » des choses, ces interpellations égyptiennes facteurs de résistance sont liées à la « féminité » d'*Anastasia*/de la muse sphinge.

96

Les connotations ésotériques et franc-maçonniques que peuvent susciter les origines orientales et moyen-orientales du jeu n'ont pas de privilège exclusif. Quand Valmont et la Merteuil s'amuse(e)nt (dans *Les Liaisons dangereuses*) à manipuler les sentiments des autres grâce aux mécanismes d'une séduction entraînant leur destruction froidement préméditée, le libertinage justifie une comparaison avec le jeu d'échecs qui revêt une valeur péjorative¹⁵. Les mises en scène d'adaptations théâtrales réalisées à Paris au carré Silvia Montfort (1984) ou au théâtre du Reflet de Saint-Sébastien-sur-Loire (2001-2003) ont ainsi suggéré que les personnages étaient, à leur insu, en train de jouer une partie dont ils n'étaient que les pièces. Moins délétère, une autre potentialité du jeu d'échecs rendue manifeste au siècle des Lumières réside, pour un sujet humain, en la volupé cherchée dans le commerce, la contemplation et la manipulation du

14 Depuis 1696, le terme est en vogue dans les publications de mathématiciens : G. F. A. de L'Hospital, *Analyse des infiniment petits pour l'intelligence des lignes courbes*, Paris, Imprimerie royale, 1696 ; Ch. R. Reyneau, *Analyse démontrée, ou, la Méthode de résoudre les problèmes des mathématiques*, Paris, J. Quillau, 1708 ; Crousaz, *Commentaire sur l'analyse des infiniment petits*, Paris, Rollin, 1725 ; P. Varignon, *Éclaircissements sur l'analyse des infiniment petits*, Paris, Gandouin, 1735 ; Abbé Deidier, *L'Arithmétique des géomètres [...] introduction à [...] l'analyse*, Paris, Jombert, 1739 ; B. Lamy, *Éléments des mathématiques [...] qui comprend l'Arithmétique, l'Algèbre, l'Analyse*, Paris, Pralard, 1689 [2^e éd.] ; G. Cramer, *Introduction à l'analyse des lignes courbes algébriques*, Genève, Frères Cramer et C. Philibert, 1750 ; L.-A. de Bougainville, *Traité du calcul intégral, pour servir de suite à l'analyse des infiniment petits du marquis de L'Hospital*, Paris, Guérin et Delatour, 1754-1756. Voir Christian Gilain, « La place de l'analyse dans la classification des mathématiques de l'*Encyclopédie* à la *Méthodique* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 45, 2010, p. 109-128.

15 Le texte de Laclous ne parle que de « parties » de jeu après souper aux lettres 61, 99 et 121. Les échecs sont mis en vedette dans l'adaptation au cinéma par Roger Vadim (1960). *Point de lendemain* de Vivant Denon offre un autre exemple de la littérature libertine mettant en scène un jeu de séduction décrit dans tous ses détails et mécanismes. Voir Michel Delon, Laclous, « *Les Liaisons dangereuses* », Paris, PUF, 1986 ; *Point de lendemain*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1995 ; *id.* (éd.), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002.

simulacre. Il y a une volupté à manipuler de belles figurines d'ivoire. Ainsi, sur le plan militaire, le roi de Prusse Frédéric II a une armée de soldats s'approchant le plus possible de machines. C'est seulement par contraste avec les nouvelles boucheries sanglantes des batailles sous la Révolution et sous Napoléon que celles de l'Ancien Régime pourront (à tort) rétrospectivement paraître avoir été convenables, des « guerres en dentelles » (Buffon), proches, comme le libertinage, de parties d'échecs. Le film *Casanova* de Federico Fellini (1976) saisit l'aspect érotique des préoccupations obsessionnelles et des fantasmes propres au siècle des Lumières : la confrontation à des simulacres plus désirables que des congénères (et partenaires sexuels) vivants¹⁶. À la fin du film de Fellini, Casanova, étroitement associé à un fonctionnement machinal, a commerce avec une poupée mécanique offerte sous un aspect avenant, un automate dépourvu de désir et de libre-arbitre, mais se comportant néanmoins comme un partenaire effectuant les gestes requis et érotiquement si désirable qu'elle apparaît même comme l'objet du désir idéal. En cet automate asexué (une machine docile), Casanova semble, à beaucoup d'égards, trouver celle que son désir avait vainement recherchée dans toutes les femmes de chair précédemment rencontrées¹⁷. Nulle surprise que Casanova, avant de passer aux actes avec cette merveilleuse partenaire, évoque avec admiration l'automate du joueur d'échecs de Kempelen, parangon et chef-d'œuvre suprême des arts appliqués.

Nous sommes, au XVIII^e siècle, au siècle des automates¹⁸. Le baron Wolfgang Van Kempelen (1734-1804), né à Presbourg (Brastilava), passionné de mécanique, créa un *Automate parlant*¹⁹ (c'est cette machine, dotée d'un mécanisme capable

- 16 Voir Jean-Luc Guichet (dir.), *De l'animal-machine à l'âme des machines. Querelles biomécaniques de l'âme (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010. Fellini opère une stylisation qui lui est personnelle. Certes, le vrai Casanova, quand il se trouve à Londres, joue aux échecs avec la Portugaise Pauline à longueur de journée. Insistons que le véritable et très charnel Casanova n'est en aucun cas à rapprocher d'un jeu de pantins (voir Michel Delon, *Casanova. Histoire de sa vie*, Paris, Gallimard, 2011 ; le jeu d'échecs londonien de Casanova et Pauline était montré dans l'exposition novembre 2011-février 2012 de la BnF, *Casanova. La passion de la liberté*).
- 17 Ce meilleur épanouissement trouvé auprès d'une partenaire artificielle doit être rapproché de la faveur dont jouit le mythe de Pygmalion au XVII^e siècle. Lui aussi déteste les femmes de chair et ne peut éprouver le sentiment amoureux que pour un objet construit par lui ; voir Michel Delon, « "Ces sortes de femmes ne sont absolument que des machines à plaisir". Les enjeux d'une formule de Mme de Merteuil », dans Béatrice Guion *et al.* (dir.), *Poétique de la pensée. Études sur l'Âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 341-351 ; *id.*, « Machines désirantes, ou mécaniciens pervers », dans Marc Atallah et Dominique Kunz-Westerhoff (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature (XVIII^e-XXI^e siècle)*, Paris, Vrin, 2011, p. 81-91.
- 18 Aurélia Gaillard *et al.* (dir.), *L'Automate. Modèle, métaphore, machine, merveille*, tricentenaire de la naissance de Vaucanson, 1709-1782, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013 ; Chantal Spillemaecker (dir.), *Vaucanson et l'homme artificiel. Des automates aux robots*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2010.
- 19 *Le Mécanisme de la parole, suivi de la description d'une machine parlante et enrichie de XXVII planches / par Mr de Kempelen*, Vienne, B. Bauer, 1791.

véritablement de reproduire la voix humaine, qui l'intéressait²⁰) et un (faux) et célèbre *Automate joueurs d'échecs* qu'il présente en 1770 à sa souveraine Marie-Thérèse d'Autriche et Hongrie, à la Cour de Vienne. L'automate « turc » devenait, à partir de cette année-là, l'attraction énigmatique des cours d'Europe. En 1770 paraît à Paris, dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, le compte rendu de Louis Dutens, d'une partie d'échecs jouée contre l'automate à Presbourg. Un an avant ses exhibitions à Francfort et Leipzig, le Turc est en 1783 à Paris. Bernard, un des bons joueurs du café de la Régence (disciple de Philidor), l'affronte. L'homme bat assez facilement l'automate (grâce à la défense sicilienne, surprenante pour l'époque). Cette défaite ne nuit pas au succès : la machine de Kempelen impressionne les spectateurs. Il ne reduplique pas à l'identique un comportement immuable, mais joue à chaque fois une partie différente ! On est stupéfait devant l'exploit d'une poupée en laquelle paraît fonctionner une véritable intelligence.

98

De nombreux auteurs contempteurs de l'accaparement dans le jeu, répètent que des imbéciles peuvent parfaitement bien jouer aux échecs. L'Espagnol Juan Huarte (1530-1588), en 1573, ne porte pas les bienfaits potentiels apportés par la maîtrise et la pratique du jeu d'échecs en haute estime. Mais, selon son avis, à un savoir-faire brillant aux échecs, se laisserait deviner et juger des qualités éminentes d'*imagination* : « Le jeu des échecs est l'une des choses qui découvrent le plus l'imagination. » (« *El juego del axedrez es una de las cosas que mas descubren la ymaginativa*²¹. ») L'ouvrage remarquable d'Huarte, premier traité à montrer la relation entre la psychologie et la physiologie, a été traduit par Wieland en allemand (*Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*, 1752) et est revenu sous les feux de l'actualité dans les débats de la modernité. Après Jean Huarte, le chevalier de Jaucourt écrit, dans l'*Encyclopédie* :

Ici comme ailleurs, l'habitude prise de jeunesse, la pratique perpétuelle et bornée à un seul objet, la mémoire machinale des combinaisons et de la conduite des pièces fortifiées par l'exercice, enfin ce qu'on nomme l'esprit du jeu, sont la source de la science de celui des échecs, et n'indiquent pas d'autres talents ou d'autre mérite dans le même homme²².

20 *In memoriam W. von Kempelen*, éd. W. J. Barry, J. Trouvain, Saarbrücken, Institut für Phonetik, Universität des Saarlandes, 2011.

21 *L'Examen des esprits pour les sciences, où se montrent les différences des esprits qui se trouvent parmi les hommes*, Amsterdam, Ravestein, 1672, chapitre 8, « Comme quoi chaque différence d'esprit a une science qui lui est particulière », p. 184-186 [éd. espagnole *Examen de ingenios para las ciencias*].

22 Chevalier de Jaucourt, s.v. « Échecs », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, t. V, 1^{er} novembre 1755, p. 239-240.

Dans le cas de l'automate merveilleux de Kempelen, la poupée à l'échelle humaine, un Turc vêtu à l'orientale, se tenait assise derrière l'échiquier. Avant d'actionner le soi-disant dispositif et d'engager la partie d'échecs avec tel ou tel partenaire humain réel, son créateur le baron procédait à son inspection et montrait au public, l'intérieur de la commode, ouvrant ses portes et l'éclairant, afin que l'on exclue toute supercherie (des composants de machinerie étaient visibles). Après avoir refermé le meuble, le baron remontait avec une clé sa mystérieuse et fascinante mécanique. En réalité, à l'insu du public et en dépit des dénégations du montreur, un être humain complice de Kempelen est bel et bien caché dans l'automate. Les spectateurs restaient donc dupes, car ils n'apprenaient pas que l'automate génial n'existait pas ni, *a fortiori*, que la machine ne saurait rivaliser avec l'homme²³.

Le cas égaie tout autant que l'énigme qu'il propose fait réfléchir. J. Walker avait donné à Londres *Modus Operandi or The Automaton Chess Player* en trois actes (1784). En 1798, Heinrich Beck fait paraître à Mannheim le jeu comique en quatre actes *Die Schachmaschine* (un amant clandestinement dissimulé remplace l'excellent joueur d'échecs dans la machine). Le vaudeville en un acte *Le Joueur d'échecs* de Benoît-Joseph Marsollier est représenté à Paris en l'an VIII et IX (1800-1801), au théâtre des Troubadours, puis au théâtre Montansier du Palais-Royal (l'intrigue amoureuse est aussi prioritaire). Au milieu du XX^e siècle, Walter Benjamin se sert encore génialement de l'automate joueur d'échecs pour lancer des piques contre la hiérarchie de valeurs condamnables ayant désormais rendu honorable et respectable le dogmatisme philosophique du matérialisme radical issu de La Mettrie. L'explication matérialiste est péremptoire et prétentieuse : dans le fond elle ne devrait pas avoir les moyens de son arrogance puisqu'elle repose sur une supercherie.

On connaît la légende de l'automate capable de répondre dans une partie d'échecs, à chaque coup de son partenaire et de s'assurer le succès de la partie. Une poupée en costume turc, narghilé à la bouche, est assise devant l'échiquier qui repose sur une vaste table. Un système de miroirs crée l'illusion que le regard peut traverser cette table de part en part. En vérité un nain bossu y est tapi, maître dans l'art des échecs et qui, par des ficelles, dirige la main de la poupée.

23 Maxcellend Coulon, *Jeu d'échecs et société en France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat de l'université de Franche-Comté, 1999 (Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001) ; Gerald Lewitt, *The Turk, chess automaton*, Jefferson, McFarland, 2000. La réplique du joueur d'échecs de Kempelen a été construite et exposée : József Mélyi (dir.), *Kempelen-Man in the Machine*, Budapest, Center for Culture & Communication, 2007. Voir Aurélia Gaillard, « De la possibilité du flûteur automate (Helvétius). Les automates du XVIII^e siècle comme merveilles de substitution », dans *L'Automate. Modèle métaphore machine merveille*, op. cit., p. 391-410.

On peut se représenter en philosophie une réplique de cet appareil. La poupée appelée « matérialisme historique » gagnera toujours. Elle peut hardiment défier qui que ce soit si elle prend à son service la théologie, aujourd'hui on le sait petite et laide et qui, au demeurant, n'ose plus se montrer²⁴.

L'identité de joueur du plus célèbre automate anthropomorphe du XVIII^e siècle n'est pas anodine. Jacques Vaucanson (1709-1782) a réalisé un joueur de flûte²⁵, Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) et Henri-Louis Jaquet-Droz (1752-1791), un écrivain, un claveciniste et un dessinateur²⁶. Mais c'est l'homme « occupé à jouer » qui est pris au sérieux par Kempelen. L'homme des Lumières s'est considéré dans le miroir de sa pratique des jeux de société²⁷. Tel jeu devient représentatif des préoccupations, des tensions, des attentes et des aspirations des mentalités de l'époque. L'enfant occupé à jouer devient lui aussi l'objet d'une attention croissante. Avec l'avènement des idées de Rousseau et le développement de nouvelles conceptions de la pédagogie, une nouvelle représentation du naturel de l'enfant promeut sa libération et encourage sa libre expression en plein air dans le cadre d'espaces ouverts délivrés de cadres et, *a fortiori*, désencombrés de contraintes. Ce sont les adultes en leur vie sociale civilisée qui s'imposent des compétences partagées à se consacrer à des activités arrangées, réglées, policées. Les adultes en leur mondanité se doivent (depuis la Renaissance) de partager en guise de divertissements certains jeux respectés à la Cour. L'influent *Livre du courtisan* faisait un devoir à l'homme de cour de connaître *superficiellement* l'art du jeu d'échecs :

Et que dites-vous du jeu des échecs? – C'est certainement un passe-temps honnête et spirituel, mais il me semble qu'il possède un seul défaut, qui est qu'on peut y être trop savant, si bien qu'il est nécessaire, je crois, à celui qui veut être excellent dans le jeu des échecs, d'y employer beaucoup de temps, et d'y prendre autant de peine que s'il voulait y apprendre quelque noble science, ou faire toute autre chose de grande importance; et pourtant à la fin, avec toute sa peine, il

24 Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Denoël, 1971. Fresque sur le XVIII^e siècle, *Le Secret de l'automate (Der Schachautomat: historischer Roman)*, München, Piper, 2005; Paris, Robert Laffont, 2007) de Peter Löhr a connu un vif succès auprès d'un vaste public.

25 Jacques Vaucanson, *Le Mécanisme du flûteur automate présenté à messieurs de l'Académie royale des sciences*, Paris, Jacques Guérin, 1738. Voir le colloque « Jacques Vaucanson et la musique », 7 avril 2009, Paris, Conservatoire national des arts et métiers.

26 *Description de divers ouvrages de mécanique, inventés par le Sieur H. L. Jaquet Droz, artiste de La Chaux-de-Fond*, s.l., Le Noir, 1774; Caroline Junier et Claude-Alain Künzi (dir.), *Les Jaquet-Droz et Leschot* [catalogue de l'exposition « Automates & merveilles », Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel], Neuchâtel, Alphil, 2012.

27 Exposition « Der spielende Mensch im 18. Jahrhundert », musée du jeu d'échecs de Ströbeck (Schachdorf Ströbeck, Saxe), mai 2010-avril 2011.

ne saura rien d'autre qu'un jeu. C'est pourquoi je pense qu'en cela, il arrive une chose fort rare, qui est que la médiocrité est plus louable que l'excellence²⁸.

Exceller avec brio à l'exercice rationnel du jeu d'échecs (comme le joueur imbattable Philidor, ou comme le monstrueux nain complice de la machine de Kempelen), a des effets négatifs : cela vous isole, cela vous *exile* en une bulle d'activité accaparante exclusive. Cela vous assigne à résidence en une planète autonome et socialement stérile qui se situe à l'écart de vos congénères. Ce paradoxe frappe. À la question traditionnelle, « si le jeu d'échecs aiguise l'esprit ? », un Jean Barbeyrac (1674-1744), huguenot réfugié à Lausanne, répond en suivant la tradition sévère et quasi unanime de réprobation. En un virulent réquisitoire dirigé contre la pratique du jeu d'échecs, il dénonce le rétrécissement des capacités de l'esprit disponibles imputable (en strict rapport de proportion inverse), à l'excès d'énergie²⁹ galvaudée aux échecs.

Je ne sais si toute la pénétration, toute la profondeur, toute la vivacité d'esprit d'un excellent joueur d'échecs s'étend d'ordinaire fort au-delà de son jeu. [...] Les occupations les plus frivoles sont le plus souvent, pour ne pas dire toujours, celles qui rétrécissent le plus la capacité de l'esprit, parce qu'elles n'ont rien qui conduise ou qui engage à la recherche de quelque chose d'utile ; elles sont toutes renfermées en elles-mêmes, pour ainsi dire. [...] De sorte que, quand même elles laisseraient encore assez de disposition à acquérir les connaissances utiles, ce serait toujours un talent perdu par le peu d'usage qu'on en ferait. Ainsi, il est bien difficile de se promettre raisonnablement que l'on pourra en même temps s'attacher avec succès et avec plaisir à des occupations graves, et cultiver avec soin un pénible amusement : il faut opter³⁰.

Ars longa vita brevis. Le temps disponible manque, aux dimensions d'une vie humaine, pour faire tout ce que devrait requérir l'acquisition de science approfondie et de connaissances passionnantes (le constat désolant est solidement scandé au début du *Faust* de Goethe, 1808). Jouer aux échecs serait-il seulement une perte de temps sèche et irréparable, comme semble en définitive le constater Goethe âgé de 73 ans, lorsqu'il déclare en 1822 être satisfait de n'avoir personnellement jamais *dilapidé* son temps précieux de sa longue vie à ce jeu inutile³¹ ? En 2017, l'excellence et la compétence experte des

28 Baldessare Castiglione, *Il Libro del cortigiano* II, 21 [Venise, 1528], Milano, Garzanti, 1981; ici trad. A. Pons, Paris, Lebovici, 1987, p. 146-147).

29 Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.

30 Jean Barbeyrac, *Traité du jeu*, Amsterdam, P. Humbert, 1709, p. 498-499.

31 Goethe, 21 août 1822, dialogue avec J. S. Grüner (Woldemar Freiherr von Biedermann, *Goethes Gespräche*, t. 4, n° 814) : « On dit toujours que la durée de la vie est brève, seulement l'homme peut accomplir beaucoup, s'il sait l'utiliser à bon escient. Je n'ai pas fumé de tabac,

jeunes élèves (par ailleurs scolairement mauvais) dans la pratique des jeux dans des univers virtuels sur console vidéo pourra-t-elle être plus tard pour eux un atout pour une conquête réussie de l'apprentissage des leviers de l'économie, par l'expérience des « jeux de simulation » ? Les théoriciens du jeu, en déplorant le gâchis du temps galvaudé, du talent dilapidé et de l'énergie dépensée en vain, se posent au XVIII^e siècle une question analogue : d'excellents joueurs d'échecs, *surspécialisés* en leur art, semblent hélas ne pas être conscients du fait qu'un don si particulier, sous prix de modification, pourrait évoluer et leur permettre de sortir de la bulle du *vacuum* échiquéen qui est leur exil stérile, et les aider à s'insérer dans l'interaction des activités sociales, des productions interactives admirables (lettres, philosophie, mathématiques, musique, physique, géométrie, art militaire³²) qui les aurait bientôt réconciliés avec la contrainte de *rendement* et d'*utilité* liée aux activités respectées du point de vue de la morale, au sein de la Cité. La rivalité entre l'intelligence humaine et celle, artificielle, de l'automate, ne saurait occulter cet autre conflit au moins aussi fondamental pour le siècle des Lumières : le conflit entre intelligence développée en vue d'applications utiles et pratiques, et intelligence s'exprimant sans finalité utilitaire.

Un troisième conflit dont le jeu d'échecs présente la figure heuristique utile est celui qui oppose l'un à l'autre le risque d'excès de froide cérébralité et celui de sensibilité ou de passion exagérées³³. Le jeu d'échecs est un banc d'essai privilégié pour tester les capacités du *cerveau* – « *Es ist wahr, dies Spiel ist ein Proberstein des Gehirns* » – comme l'avait déjà formulé Adelheid, le personnage féminin de la pièce de théâtre qui devait lancer la renommée de Johann Wolfgang Goethe en 1773 (il a 24 ans), un avant *Werther*. Adelheid avait formulé cette vérité à propos de la nature cérébrale des échecs alors qu'elle était en train de l'emporter

pas joué aux échecs, bref je ne me suis employé à rien qui pourrait dérober du temps. » (« *Man sagt immer, die Lebenszeit ist kurz, allein der Mensch kann viel leisten, wenn er sie recht zu benützen weiß. Ich habe keinen Tabak geraucht, nicht Schach gespielt, kurz nichts betrieben, was die Zeit rauben könnte.* »)

32 Voir Didier Renard, « Jeu des échecs, société politique et art de la guerre. Les révolutions du XVIII^e siècle », *Politix*, 58, 2002, p. 89-107 ; Charles Guischart, *Mémoires militaires sur les Grecs et les Romains* [...] avec l'Analyse de la campagne de Jules-César en Afrique [décrite par Hirtius], Lyon, J.-M. Bruyset, 1760.

33 Voir Paule Koch, « Arlequin sur l'échiquier de Marivaux », dans Mario Matucci (dir.), *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, Pacini, 1992, p. 221-236. Voir aussi Sébastien Lenglet, « Des figurines de chair et de sang (sur l'échiquier de la passion). D'après une mise en scène de Daniel Mesguich : *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux », dans Amandine Mussou et Sarah Troche (dir.), *Le Jeu d'échecs comme représentation. Univers clos ou reflet du monde ?*, Paris, ENS éditions, 2009 ; Karna R. Lindner, « Königin im Schachspiel oder Hauptdarstellerin im Theater? Entweder/oder – sowohl/als auch? Metapher, zeige Dein Gesicht! », dans *Sprache und Sprechen* 36 (*Rhetorik zwischen Tradition und Innovation*), München/Basel, Reinhard, 1999, p. 45-53.

face à un adversaire peu attentif³⁴. Ce cerveau humain est à la fois capable de froides opérations intellectuelles et d'élans d'imagination enflammés. Mais, bien que victorieuse, Adelheid a-t-elle réellement joué, de quelque façon, aux échecs³⁵? Sur la scène de théâtre, la partie constitue surtout un décor et donne précisément l'occasion de nourrir la conversation au-dessus de l'échiquier – y compris pour formuler de sages aphorismes inspirés par la nature du jeu. L'alternance des coups d'échecs échangés pendant la partie alibi (dont le spectateur ne connaît pas plus ici le détail exact, que dans le cas de celle qui fut jouée entre Prospero et Miranda, dans *La Tempête* de Shakespeare) offre surtout le modèle figuratif d'échanges de paroles prononcées par les protagonistes en un duel de tirades. Denis Diderot ne donne-t-il pas lui aussi le branle du dialogue entre Lui (volubile) et Moi, dans *Le Neveu de Rameau*, à partir du « patron » de référence des coups d'échecs joués en silence lors des duels échiquéens muets du café de la Régence, décrits au début du texte satirique³⁶? *Le Neveu de Rameau* paraîtra d'abord en Allemagne, dans la traduction de Goethe, chez son éditeur Göschen à Leipzig, en 1805. Le même Goethe (auteur de la scène d'échecs du *Götz*) demandera bien plus tard que l'on remarque que ce sont les mêmes nations orientales qui nous ont transmis le jeu d'échecs, qui nous ont légué l'art le plus raffiné de la poésie lyrique³⁷. Reconnaître que le génie échiquéen repose d'abord sur la maîtrise d'un code et d'une combinatoire (comme le langage), avait déjà conduit le parangon des poètes français, Jean-Baptiste Rousseau, à proposer un rapprochement avec le génie requis en poésie. « Rousseau » formule à cette occasion le distinguo entre compétence et performance :

Le jeu d'échecs ressemble au jeu de vers.
Savoir la marche est chose très unie,
Jouer le jeu, c'est le fruit du génie.
Je dis le fruit du génie achevé,
Par longue étude et travail cultivé³⁸.

34 Johann Wolfgang Goethe, *Götz von Berlichingen* (II^e version, 1773), début du 2^e acte ; *Gedankenausgabe der Werke*, éd. E. Beutler, Zürich, Artemis, 1953, t. IV, p. 676. Le jeu est mis en vedette dans les deux adaptations au cinéma de la pièce (Alfred Stöger, 1955 ; l'actrice Michèle Mercier interprète Adelheid dans celle de Wolfgang Liebeneiner, 1978).

35 Le logicien Wittgenstein, dans un bref dialogue, propose la question : peut-on dire qu'Adelheid et l'évêque jouent ? (*Philosophische Untersuchungen*, section 365).

36 Yoichi Sumi, « Autour de l'image du jeu d'échecs chez l'auteur du *Neveu de Rameau* », dans *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des Lumières*, Genève/Montpellier, Droz/Université Paul Valéry, 1972, t. I, p. 341-363 ; *id.*, *Le Neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, Tokyo, France Toshio, 1975.

37 « Zugleich hatte man aus derselben Quelle das Schachspiel erhalten, welches in Bezug mit jener Weltklugheit allem Dichtersinn den Garaus zu machen völlig geeignet ist », dans *Noten und Abhandlungen* (1819), éd. cit., t. III, 1948, p. 431.

38 Jean-Baptiste Rousseau, « Épître à Clément Marot », dans *Œuvres de s^r Rousseau contenant ses poésies*, Rotterdam, Fritsch-Böhm, 1712, p. 508. Voir le catalogue d'exposition *Jeux de*

Ces vers formulant la distinction entre tâcheron compétent et génie avaient acquis valeur de dicton en Europe³⁹. La validité peut s'étendre pour la poésie et pour la musique. La question de la connivence étroite entre les génies poétique (dans les genres codifiés), musical et échiquéen, suscite des commentaires. Constant d'Orville souligne la nature de combinatoire commune aux jeux d'échecs et de musique, ce qui explique que quelqu'un excelle à la fois dans les deux domaines.

Nous avons de grands musiciens qui sont en même temps de grands joueurs d'échecs. [...] Il n'y a que seize pièces de chaque côté aux échecs sur un damier de soixante-quatre cases. Il n'y a de même que six à sept tons dans la musique, et douze ou treize tons qui s'arrangent sur cinq lignes. En les combinant, on exécute la musique la plus difficile, comme on fait des coups variés presque à l'infini sur un damier de si peu d'étendue, et avec le nombre de pièces que nous venons de dire⁴⁰.

104

Dans son adaptation filmée de *La Flûte enchantée* de Mozart (1975), le cinéaste suédois Ingmar Bergman a représenté ce lien, de façon admirable, en représentant, à la césure entre le premier acte et le second acte (soit à la pause correspondant à l'entracte et représentant l'axe de symétrie de l'opéra) Pamino (Josef Kostlinger) et Tamina (Irma Urrila) en train de jouer aux échecs : une Tamina espiègle et taquine, console un Pamino attristé d'avoir été battu par elle (par ce traitement léger et dédramatisé est aussi envoyé un clin d'œil dix-huitiémiste à la partie déjà hétérosexuelle que jouaient les personnages de *Passion*, 1969, interprétés par Liv Ullmann et Max von Sydow). La mise en parallèle privilégiée des deux arts au siècle des Lumières doit à l'évidence son inspiration à la célébrité du génie polyvalent Philidor, musicien et joueur d'échecs.

Jean-Jacques Rousseau, lui-même excellent joueur d'échecs et excellent musicien (Philidor a notamment collaboré à son *Devin du village*), déjoue l'attente du lecteur, dans sa *Nouvelle Héloïse*, en infligeant un traitement iconoclaste et provocateur au lieu commun romanesque attendu de l'amour naissant entre deux amants au-dessus de l'échiquier, à la faveur d'une partie d'échecs.

princes, jeux de vilains, dir. Ève Netchine, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009 (Manfred Zollinger, « Lois et règles de jeux pour l'esprit et le bonheur des hommes ») et Céline Masbou, « La poésie comme "jeu d'échecs" ». Le père Brumoy théoricien et fabuliste », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1, 2003, p. 409-417.

39 Parmi d'autres florilèges reproduisant cette citation, voir A. Sabatier de Castres, *Dictionnaire de littérature*, Paris, Vincent, t. III, 1770 (« Rondeau », p. 425) ; *Dictionnaire de citations ingénieuses*, Paris, Duchêne, 1773 (« Difficultés de la poésie », vol. I, p. 261) ; B.L. Pelée de Chenouveau, *Esprit des meilleurs écrivains français*, Paris, Nyon, 1777.

40 Constant d'Orville, *Précis d'une histoire générale de la vie privée des Français*, Paris, Moutard, 1783, t. III, l. IV, chapitre 6, p. 385 [1^{re} éd. 1779].

La cousine Claire se moque de la colère qu'elle provoque intentionnellement chez Saint-Preux (pour lui donner une leçon) en dérangeant toutes les pièces de la fin de partie de l'échiquier au-dessus duquel il était plongé, avec un sérieux excessif⁴¹. Claire et Saint-Preux (Rousseau), Adelheid et l'évêque (Goethe), Tamina et Pamino (Mozart/Bergman) : les leçons principales ne proviennent pas du cours de la partie proprement dite se déroulant sur l'échiquier, mais sont infligées par un joueur-femme, situé au même niveau de réalité (en surplomb de l'échiquier) que le joueur lui-même.

Christian Fürchtegott Gellert publie *Leben der schwedischen Gräfinn von G****, à Leipzig, en deux parties (1747/1748 ; traduction française 1754⁴²). Il s'agit d'un roman rédigé à la façon des Mémoires et pseudo-mémoires, à la première personne, par un personnage féminin (avec insertion de récits enchâssés et de lettres), influencé par le sentimentalisme de Samuel Richardson, sur le thème de l'amour contrarié par la différence de classe sociale. Le roman traite des questions complexes du mariage, des obstacles des préjugés et des règles sociales (bigamie, enfant naturel hors mariage, inceste, etc.), de la supériorité des affinités cosmopolite surmontant les jalousies mesquines et d'une sensibilité féminine revendicatrice, caractéristique des combats moraux de l'*Aufklärung*. L'action réside dans le courage dont font preuve les protagonistes pour accepter deux doubles mariages et une relation involontairement incestueuse. La seconde partie surtout en un récit du comte de G*** relatant (après avoir disparu) sa captivité en Russie. Pour améliorer la vie quotidienne, un jeu d'échecs a été fabriqué en captivité. Ce jeu de fortune remplit pleinement son office : il permet aux prisonniers de jouer aux échecs (le bas prix du matériau utilisé et la piètre qualité des pièces de fortune obtenues n'ont pas d'importance). Le verdict sévère porté par un gouverneur imprévisible et tout-puissant, inspectant les objets des prisonniers placés sous sa garde, est cruel en ces circonstances. Certes, le

41 « [...] j'ai cru m'apercevoir quelquefois que le jeu ne lui déplaisait pas trop à lui-même. [...] Un jour qu'en ton absence il jouait aux échecs avec ton mari et que je jouais au volant avec la Fanchon dans la même salle, elle avait le mot et j'observais notre Philosophe. À son air humblement fier et à la promptitude de ses coups, je vis qu'il avait beau jeu. La table était petite et l'échiquier débordait. J'attendis le moment et sans paraître y tâcher, d'un revers de raquette je renversai l'échec-et-mat. Tu ne vis de tes jours pareille colère, il était si furieux que lui ayant laissé le choix d'un soufflet ou d'un baiser pour ma pénitence, il se détourna quand je lui présentai la joue. Je lui demandai pardon; il fut inflexible: il m'aurait laissée à genoux si je m'y étais mise. Je finis par lui faire une autre pièce qui lui fit oublier la première et nous fûmes meilleurs amis que jamais » (Lettre VI, 2, de Claire d'Orbe, Wolmar, dans Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*; Œuvres complètes, éd. cit., t. II, 1961, p. 643 et « Sujets d'estampes », p. 770).

42 Christian F. Gellert, *Gesammelte Schriften*, t. IV, Roman, *Briefsteller: Leben der Schwedischen Gräfinn von G*** [...]*, éd. B. Witte, Berlin/New York, De Gruyter, 1989 [trad. française, *La Comtesse suédoise ou Mémoires de Madame de G****, Berlin, Vve Schütze, 1764]; voir Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur, éd. S. Schönborn et V. Viehöver, Berlin, Schmidt, 2009.

xviii^e siècle connaît des jeux d'échecs somptueux et raffinés, qui participent à des mobiliers ostentatoires et prestigieux. Il importe, pour répondre convenablement aux questions d'ancrage historique, de s'intéresser à de tels apports des historiens de la matérialité des « objets » artisanaux relevant des arts appliqués⁴³. John Locke a montré de façon convaincante qu'une « position » de partie d'échecs était inamovible et indépendante de tout souci de localisation contingente⁴⁴. Il en est de même (mythe de Cendrillon) de l'éventuelle pauvreté et malhabileté du set des pièces : au fond (d'un point de vue philosophique) une partie exceptionnelle, géniale et sublime, devrait pouvoir être jouée sur des pièces de poussière, de mie de pain et de cendre ! Même si le dépaysement territorial ne saurait être oublié (jeu « universel », le motif des échecs aide à penser des enjeux intéressant l'humaine condition dans des contextes culturels radicalement distincts), le jeu d'échecs miraculeusement fabriqué par Steeley en captivité pour lui et ses amis devrait ne pas subir la comparaison avec le véritable travail d'artisans chevronnés, en conditions optimales :

106

Une fois le Gouverneur nous trouva jouant aux échets. Steeley avait fait les pièces de notre jeu au couteau ; et elles n'étaient pas assurément des mieux faites. Le Gouverneur les examina, et lui tint un long discours pour lui prouver qu'il n'y avait ni symétrie ni propreté dans ce travail. Mon ami ne fit aucune difficulté pour en convenir, et il s'excusa de ce qu'il n'avait pas eu les outils nécessaires. Le Gouverneur insista. « Pour que ces pièces fussent véritablement belles, dit-il, il faudrait qu'elles parussent faites au tour ; et vous voyez bien qu'elles n'en ont point l'air ; ici cette partie avance trop, là cette autre est trop rognée ; en un mot c'est un ouvrage tout à fait grossier. » Il était capable de haranguer dans ce goût des heures entières pendant lesquelles Steeley souffrait mort et passion ; et à la fin il frémissait chaque fois qu'il voyait entrer ce tracassier pédant⁴⁵.

43 Voir sur les pièces d'échecs subissant d'intéressantes modifications comme œuvres d'art au fil des siècles, Hans et Siegfried Wichmann, *Schach. Ursprung und Wandlung der Spielfigur in zwölf Jahrhunderten*, München, Callwey, 1960 ; Hans Petschar, *Kulturgeschichte als Schachspiel. Vom Verhältnis der Historie mit den Humanwissenschaften*, Aachen, Rader, 1986 ; Marion Faber, *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1550-1700)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1988 ; catalogue de l'exposition du Musée juif de Vienne, *Acht x acht. Zur Kunst des Schachspiels*, dir. E. Strouhal, 1996 ; *Scacchia ludus*, dir. Hans Holländer, Aachen, Feenschach-phénix, 2008 ; Jean-Louis Cazaux, *L'Odyssée des jeux d'échecs*, Neuilly-sur-Seine, Praxeo, 2010.

44 John Locke souligne, lorsqu'il introduit le concept de lieu, qu'une position sur l'échiquier est analogue à des vers « dans » l'*Énéide* : c'est un repère de type absolu, et l'on aurait tort de s'attacher à tel ou tel objet matériel particulier, support contingent – alors que l'échiquier mental incorruptible et pérenne, sert de figure de la véritable *localisation* (*Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. Pierre Coste, éd. Émilienne Naert, Paris, Vrin, 1972 [fac-similé de l'édition de 1755] ; t. II, chapitre 13, # 7-9).

45 *La Comtesse suédoise ou Mémoires de Madame de G****, éd. cit., t. II, p. 171-172.

Plus important : un peu plus loin, c'est à partir d'un point de vue féminin qu'est reconsidéré le rôle éminent du jeu d'échecs dans la relation (cette fois) hétérosexuelle, en conditions extrêmement pénibles d'aliénation et de surveillance morale. La comtesse sibérienne, Amélie, amoureuse du roturier Steeley, raconte leur histoire :

Nous étions tellement épuisés sur toutes les matières générales de conversation pendant dix à douze jours que nous n'avions plus rien à nous dire ; et cette disette était d'autant plus grande que notre cœur était plus disposé à nous ouvrir une nouvelle source de discours qui n'aurait pas été si aisée à tarir. Ordinairement nous jouions après le repas une partie d'échecs, *jeu qui est plutôt un supplice, pour des amants, qu'un plaisir* ; et il aurait été tout à fait assommant pour nous, s'il ne nous avait fourni l'occasion de nous observer et de nous regarder de plus près que nous n'aurions pu faire sans cela. Je laissais ma main longtemps sur une pièce, comme si j'avais balancé à la jouer ; et cela afin qu'elle demeurât davantage sous ses yeux. Nos parties étaient assez vite expédiées. J'entendais le jeu beaucoup mieux que lui ; mais un regard que je jetais sur ses yeux pleins d'égards et de tendresse, ou quelque soupir à demi-étouffé que je lui entendais faire, suffisaient à me désorienter, de façon que je faisais les coups les plus ridicules. Nous passions des heures entières à cet amusement, sans prononcer un seul mot. Et cela nous plaisait tant, que nous étions fort empressés à nous lever de table pour courir à nos échecs. Ce manège dura environ quatre semaines, pendant lesquelles nous ne passâmes que cinq jours sans nous voir ; et malgré tout le penchant que nous nous trouvions l'un pour l'autre, nous ne nous trouvions pas plus avancés que le premier jour⁴⁶.

Le *silence* prévalant lors d'une partie d'échecs impressionne tous les observateurs du café de la Régence⁴⁷. Si la beauté de la partie d'échecs n'accapare pas l'esprit de Steeley et d'Amélie (silencieux, ils voient se renforcer leur attirance réciproque et se confirmer les sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre), la fonction qui est réservée au maniement sensuel et érotique des pièces du jeu, dans l'intimité de la bulle hétérosexuelle, reste aux antipodes des stimulants érotiques présents dans le *Casanova* de Fellini – où l'automate du hibou mécanique animé, de forme phallique, réapparaît de façon obsédante comme un emblème ludique caricatural du phallus autonome, jouant par ailleurs le rôle de boîte à musique libertine qui offre le décor sonore et qui dicte

⁴⁶ *Ibid.*, t. II, p. 228-229.

⁴⁷ Lesage, *La Valise volée*, 1740, I, lettre 10, dans *Œuvres complètes*, Paris, Ledoux, 1828, t. 12, p. 209-210 ; Louvet de Couvray, *Une année de la vie de Faublas* [Londres/Paris, Chez l'auteur, 1787], dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. Étiemble, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1965, p. 555-556.

et stimule le rythme des mouvements requis dans les performances sexuelles. Casanova progresse vers la reconnaissance de ses affinités profondes avec le mécanisme, les automates, les marionnettes et les poupées animées (il fait explicitement allusion à l'idéal de l'automate joueur d'échecs de von Kempelen, à la fin du film, lorsqu'il découvre une sorte de plénitude à s'accoupler avec un automate de femme poupée à échelle humaine). L'inverse était de mise dans le récit de ton bourgeois et sentimental de Gellert ! La partie d'échecs offre un support palliatif, une occupation de substitution en attente de l'expression de sentiments amoureux et de gestes tendres et sensuels qui ne sont pas autorisés à se manifester. Dans *La Comtesse suédoise, ou Mémoires de Madame de G****, le jeu d'échecs est certes associé à l'enjeu de la rencontre amoureuse intime, le choix spécifique de l'objet et de l'activité n'en reste pas moins aux antipodes du sextoy favorisant la recherche de la jouissance charnelle. À cet égard, le témoignage est en cohérence avec les attentes et les exigences de la nouvelle morale bourgeoise « éclairée ». Si la bourgeoisie émergente pouvait adhérer à des condamnations morales du temps et des fortunes gâchées aux dés et aux cartes, la noblesse accordait quant à elle une nette préférence aux jeux de hasard – à quoi elle pouvait s'adonner sans scrupule et souvent avec excès. Rousseau, après Gellert, préfère sans contestation possible le jeu des échecs au jeu de cartes⁴⁸. Les jeux de stratégie ne seraient-ils pas le signe d'un érotisme nouveau et ne seraient-ils en vogue dans la mesure où ils offrent un modèle de la confiance attribuée au progrès de la raison ? La représentation de l'homme accaparé par le jeu invite à réfléchir sur une disposition humaine prioritaire, la propension à se donner des règles pour encadrer son champ d'action et sur une compatibilité assumée entre le désir et le caractère désirable du mode rationnel qu'induit la disposition d'esprit de stratège. Au siècle des Lumières, la codification culturelle du jeu d'échecs connaît des modifications décisives, indissociables de l'avènement et de l'évaluation philosophique nouvelle du hasard et de la nécessité, du calcul et de la rationalité⁴⁹. Le cadre de 64 cases et la stricte succession de coups font apparaître le jeu comme modèle idéal de la raison comptable, comme arène offrant le spectacle de l'avènement culturel triomphant de celle-ci. Ce qui se

48 Henri Coulet, « Rousseau et Gellert. De *La Comtesse suédoise* à *La Nouvelle Héloïse* », *Études Jean-Jacques Rousseau*, 5, 1991, p. 5-16 ; Luciana Allocco Bianco, *Le Sérail, le jeu, la musique. Autour de trois mythes des Lumières*, Udine, Del Bianco, 1981 ; Chetro De Carolis et al. (dir.), *Revers de fortune. Les jeux de l'accident et du hasard au XVIII^e siècle*, Roma, Bulzoni, 2009.

49 Voir Johann Wolfgang Goethe filant la métaphore dans les « Aphorismes et fragments sur la nature » : « La nature nous a donné l'échiquier au-delà duquel nous ne pouvons ni ne voulons agir ; elle nous a sculpté les pièces dont la valeur, le mouvement et les facultés sont peu à peu connus ; maintenant, c'est à nous de faire des coups dont nous nous promettons des gains ; chacun tente de faire cela à sa manière et n'apprécie pas que les autres s'en mêlent » (*Naturwissenschaftliche Schriften*, 2. Teil ; *Gedankenausgabe der Werke*, vol. VII, Zurich, Artemis, 1952, p. 715).

passé dans la relation hétérosexuelle, avec sa composante érotique, assumée car moralisée, peut légitimement coïncider avec une représentation idéalisée du noble dénominateur commun « démocratique » réunissant entre eux des hommes qui partagent, dans un contexte entièrement asexué, des valeurs intellectuelles et morales communes. L'alternance équitablement décidée des coups, en une suite régulièrement et loyalement planifiée jusqu'à l'issue qui entérinera la victoire pacifique de l'une des parties et la défaite assumée de l'autre, un nombre succinct de règles rationnelles portées de façon équitable à la connaissance de chacune des parties, semble offrir une scène idéale pour l'exercice et la mise à l'épreuve de la raison au sein de l'amitié, comme un tableau du XIX^e siècle l'illustrera en jetant un éclairage rétrospectif sur l'*Aufklärung*: le tableau du peintre allemand Moritz Daniel Oppenheim choisissant en 1856 de représenter *Lavater et Lessing rendant une visite au philosophe juif Moses Mendelssohn en son domicile de Berlin*. La scène située en 1764 montre un haut moment de la solidarité rêvée entre le « christianisme éclairé par la raison » et le « judaïsme éclairé par la raison » (infiniment cultivé, et critique à l'égard du pouvoir autocrate de Frédéric II). Selon la tradition, le souvenir idéalisé de telles rencontres « échiquiennes » devait inspirer plus tard à Lessing, son drame *Nathan le Sage* (1779)⁵⁰ et la bouleversante amitié « éclairée » entre Nathan le sage (un juif enrichi, joueur d'échecs avec pour partenaire un derviche) et Saladin (sultan qu'éclaire précisément ce contact bienfaisant avec la philosophie des Lumières). Quittant un symbolisme médiéval-féodal associé à la mort du roi, le jeu d'échecs démontre, plus que nul autre, qu'un jeu s'enrichit de connotations symboliques propres à son époque et excède les sobres règles par lesquelles il se définit par ailleurs. Un environnement culturel et idéologique singulier permet au siècle des Lumières d'assigner au jeu d'échecs de nouvelles valeurs engageant une réévaluation de la cérébralité et de l'interaction sociale. Il en va de même, nous l'avons vu, pour notre XX^e-XXI^e siècle, qui choisit toujours de jeter sur le XVIII^e siècle un certain regard orienté par certaines problématiques (souvent ambivalentes) intéressant notre modernité, avec lesquelles le siècle des Lumières est volontiers identifié.

50 Voir Gerald Schendel, « Gotthold Ephraim Lessing, Juan Huarte und das Schachspiel », 2002 ; site <http://de.chessbase.com/post/gotthold-ephrain-leing-juan-huarte-und-das-schachspiel>, consulté le 5 octobre 2015.

LA CONTRIBUTION DE LA POÉSIE « RINASCIMENTALE » FRANÇAISE AU PATRIOTISME NATIONAL

Michael Bernsen

L'hymne national français est, comme chacun sait, le chant entonné par les soldats marseillais lors de leur entrée dans Paris pendant la Révolution française, avant qu'il ne devienne le 14 juillet 1795 *La Marseillaise*, l'hymne officiel de la France. Si l'on part du principe qu'un hymne national doit posséder un fort potentiel émotionnel d'identification en vue de rendre compte de la conscience collective d'une nation, *La Marseillaise* présente alors plusieurs inconvénients : ce chant, composé par Claude Joseph Rouget de Lisle en 1792, est à l'origine un chant de guerre pour l'armée du Rhin française après la déclaration de guerre à l'Autriche. Les paroles sanguinaires du chant, telles que « Marchons, marchons / Qu'un sang impur / Abreuve nos sillons ! » perdent de leur actualité, que ce soit lors de la seconde guerre mondiale, période de défaites politiques et militaires ou après 1945, époque marquée par l'unification européenne. Le chant, ou plutôt sa mélodie, a par ailleurs le défaut, selon les accusations communes, d'avoir été composé par un organiste allemand de Meersburg, nommé Holtzmann.

C'est pourquoi d'autres chants, présentant un potentiel d'identification plus fort à une période historique précise lui ont fait concurrence au cours des siècles. Pendant le régime de Vichy de 1940 à 1945, la chanson *Maréchal, nous voilà* remplaça souvent *La Marseillaise*. De cette époque provient une autre chanson dont le potentiel d'identification perdure pour les Français jusqu'à aujourd'hui : *Douce France* de Charles Trenet de 1943, une chanson sans cesse chantée et remaniée. Bien souvent, les protestations à l'encontre des conditions sociales et politiques en France ont recours à cette chanson de Trenet.

Il est surtout frappant de voir que les contestations politiques contre les conditions en France venant des « Beurs », des enfants nés en France d'immigrés maghrébins, se réfèrent souvent à la chanson *Douce France* de Trenet. Lors d'une marche de protestation contre le racisme allant de Marseille à Paris en 1983, la « marche des beurs », le musicien de rai Rachid Taha et son groupe Carte de séjour ne se sont pas servis de l'hymne national de la France, mais bien de la chanson de Trenet qu'ils ont adaptée, soulevant ainsi l'indignation générale. Le metteur en scène maghrébin Malik Chibane a fait de même en 1995 avec son

film *Douce France* alors qu'il s'était penché déjà trois ans auparavant de manière spectaculaire sur la situation de la population d'origine maghrébine à Paris dans son film *Hexagone*. Chaque groupement d'intérêt tente en utilisant le topique de la « Douce France », repris dans de nombreuses séries télévisées, séquences internet ou films nationaux, de s'approprier une France telle qu'il la voudrait. La chanson de Trenet – et voici la première thèse de cet exposé – semble être l'hymne national secret des Français. Le topique de la « douce France » a de nombreux antécédents éminents, et notamment dans la poésie de la Renaissance. Il n'existe jusqu'alors aucune recherche systématique à ce sujet. La chanson de Trenet, l'hymne national secret de la France, a été conditionnée de manière essentielle par la poésie « rinascimentale », ou selon les termes de Stephen Greenblatt, le *shaping* ou *fashioning* de la chanson de Trenet prend sa source dans la poésie de la Renaissance. À l'instar de Markus Keller qui se penche dans son livre *Figurations of France* sur l'édification imaginaire et littéraire de la nation française à la fin de la Renaissance, on peut parler en prenant l'exemple de quelques poèmes de Joachim Du Bellay d'une préfiguration de la communauté imaginaire chantée par Trenet (« *imaginary community*¹ »).

112

Afin de mieux comprendre ce préformage, je commencerai par une analyse de la chanson de Trenet. Charles Trenet, né en 1913 à Narbonne, débute sa carrière dans les années trente en tant qu'acteur de cinéma, romancier et chansonnier et ne la termine pour ainsi dire qu'à son décès à Paris en 2001, à l'âge de 87 ans. Il met à profit le jazz, à la mode depuis le début du xx^e siècle, pour mettre en musique ses thèmes préférés tels que la découverte de la nature et le partage de la joie de vivre. Il compose de nombreuses chansons connues allant à l'encontre de ce qu'il nomme la « philosophie du malheur » existentialiste, par exemple *Y'a d'la joie*, *La Mer* et même *Douce France* en 1943. Il chante cette chanson la même année au Wintergarten de Berlin en présence d'Adolf Hitler, ce qui lui vaut d'être considéré par ses opposants pendant l'après-guerre lors de l'« Épuration légale » comme un collaborateur et par ses adeptes comme un résistant. La célébration en l'honneur de ses 80 ans à l'opéra Bastille en 1993, en présence de François Mitterrand et de l'abbé Pierre prend l'aspect d'une seconde fête nationale.

Douce France	1
Cher pays de mon enfance	
Bercée de tendre insouciance	
Je t'ai gardée dans mon cœur!	
Mon village au clocher aux maisons sages	5

1 Marcus Keller, *Figurations of France. Literary Nation-Building in Times of Crisis (1550-1650)*, Newark, University of Delaware Press, 2011, p. 1 et 35.

Où les enfants de mon âge Ont partagé mon bonheur Oui je t'aime Je te donne ce poème Oui je t'aime	10
Dans la joie ou la douleur Douce France Cher pays de mon enfance Bercée de tendre insouciance Je t'ai gardée dans mon cœur	15
Il revient à ma mémoire Des souvenirs familiers Je revois ma blouse noire Lorsque j'étais écolier Sur le chemin de l'école Je chantais à pleine voix Des romances sans paroles Vieilles chansons d'autrefois	20
Douce France Cher pays de mon enfance Bercée de tendre insouciance Je t'ai gardée dans mon cœur! Mon village au clocher aux maisons sages Où les enfants de mon âge Ont partagé mon bonheur Oui je t'aime Je te donne ce poème Oui je t'aime Dans la joie ou la douleur Douce France Cher pays de mon enfance Bercée de tendre insouciance Je t'ai gardée dans mon cœur	25 30 35
J'ai connu des paysages Et des soleils merveilleux Au cours de lointains voyages	40

Tout là-bas sous d'autres cieux
Mais combien je leur préfère
Mon ciel bleu mon horizon
Ma grande route et ma rivière
Ma prairie et ma maison

45

114

Cette chanson, futile à première vue, montre à quel point le locuteur a gardé en son cœur ses souvenirs d'enfance du pays natal. Trenet utilise la perspective d'un écolier (à partir de la première strophe, v. 16), garante de « simplicité ». Le locuteur se rappelle l'uniforme qu'il portait pour aller à l'école, les chants entonnés sur le chemin de l'école, cette insouciance de la vie de l'époque et du paysage rural idyllique marqué par l'église et les maisons sages qui pourrait tout à fait correspondre à la terre natale de Trenet près de Narbonne. Ces prairies suaves, ces rivières familières, la maison familiale, le chemin de l'école, tout cela vaut mieux que les contrées ensoleillées de pays lointains, est-il dit dans la deuxième strophe. La déclaration d'amour musicale légère et aérée de Trenet à sa terre natale, usant même de la formule maritale – « je t'aime dans la joie ou la douleur » – est cependant sujette à être commentée. Cinq points sont particulièrement frappants, à commencer premièrement par le topique de la « douce France ». La chanson fut composée lors de l'occupation de la France par les Allemands. La III^e République, fondée en 1870 durant la guerre franco-prussienne, est anéantie depuis la victoire des troupes hitlériennes en 1940. Il n'est donc pas étonnant que le chansonnier se réfère, pour exprimer ses sentiments patriotiques, à un topique lié originellement à la France rurale prérévolutionnaire et non à *La Marseillaise*, chant républicain. Ainsi était-il évident de se référer à cette douce France rurale, celle du pouvoir royal et d'une société divisée en plusieurs « états » rejoignant de fait la célèbre citation de Talleyrand : « Qui n'a pas vécu avant la Révolution ne connaît pas la douceur de vivre. »

Deuxièmement, dans cet environnement rural où l'on a, selon le proverbe, gardé l'église au milieu du village, l'idée de la « tendre insouciance », ne faisant pas vraiment partie des conceptions catholiques, doit être expliquée. Le thème de la *cura sui*, du « souci de soi », fait son apparition lors de la Renaissance après le déclin de l'idée de l'ordre, dominante au Moyen Âge.

L'« insouciance » devient alors, en référence aux divers modèles de la *cura sui* antique, une qualité propre au stoïcien se détournant d'un engagement actif dans la vie publique et aussi dans la religion afin de préserver son ataraxie par une *tranquillitas animi*. Cette conception, qui n'est pas du tout chrétienne, peut, en combinaison avec l'enfance, pourtant faire partie de la théologie chrétienne, si par exemple dans Matthieu, XVIII, 3 Jésus dit à ses disciples : « [...] si vous

ne changez pas pour devenir comme des petits enfants, vous n'entrerez pas dans le Royaume des cieus ». Cette confiance enfantine profonde, « bercée de tendre insouciance », devient ainsi une conception chrétienne classique, une attitude de lâcher-prise. Si l'on se replace dans le contexte politique des années d'occupation et de ses connotations, on peut voir ici le désir nostalgique de retrouver des conditions où chacun, au niveau politique et public, pourrait se laisser guider, sans s'inquiéter. Michel Foucault parle, dans ses derniers cours sur les mécanismes du pouvoir, de « pouvoir pastoral² ».

Troisièmement, la définition de la terre natale se fait en général en se démarquant de ce qui est étranger. Les Grecs avaient de leur temps utilisé le terme *barbaroi*, barbares pour désigner tous ceux qui ne parlaient pas leur langue. Dans la chanson *Douce France*, il est question de pays lointains aux vers 40 et 43 avec les « soleils merveilleux [...] Là-bas sous d'autres cieus ». Mais le locuteur leur préfère le ciel bleu de sa contrée familière (« Mon ciel bleu mon horizon », v. 44). On est tout de suite tenté de penser à l'Orient, synonyme de pays éloignés par excellence pour l'Europe et ses nations, si elles existaient, depuis le Moyen Âge comme en témoignent les croisades, la rencontre avec les Turcs à la Renaissance et au XVII^e siècle ainsi que l'orientalisme au XIX^e siècle.

Il s'y ajoute un quatrième point : *La Marseillaise* se sert de l'idée ancestrale de la « France belliqueuse », amenant à l'Europe la liberté de par son nom *Francus*, provenant d'une étymologie nominale très répandue. La chanson de Trenet se sert elle aussi d'une image existant depuis le Moyen Âge, celle de « France la douce », la nation de la culture et de la langue en Europe. La beauté du territoire, représentée au Moyen Âge par l'image répandue du « jardin de France », correspond en fait au *hortus conclusus* du culte marial. La terre natale est chez Trenet aussi un espace langagier, une de ces « romances sans paroles » où l'on peut donc se faire comprendre uniquement par les sons. La musique de la chanson permet cependant un retour à la « France belliqueuse » : le refrain est une marche et est chanté sur la « grande route », comme cela est mentionné au vers 50.

Nous voici donc parvenus au cinquième point décisif de la chanson : la musicalité qui rend compte de l'harmonie sonore inhérente à la langue française. La « douceur » de la France est transmise dans la chanson de Trenet par une spécificité du français : les diphtongues et les nasales au son riche. Les nasalisations telles que « enfance » et « insouciance » ne font pas qu'appuyer le contenu de la chanson. Elles sont à l'origine même de la douceur et ont

2 Voir Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, éd. Michel Senellart, sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 2004.

donc une valeur communicative propre. La voix androgyne du jeune Trenet, le mélange des sons de harpe et de marimba à ceux des trompettes de jazz bouchées, sont à l'origine de la suavité du son. « De la musique avant toute chose », voilà ce que demandait Verlaine en 1874 dans son *Art poétique*. Il accordait ainsi au sentiment musical une importance majeure dans la poésie qui incombait jusqu'alors aux règles rationnelles et classiques d'un Boileau. Trenet reprend cette idée de l'importance capitale des sons, suivie également par Mallarmé dans *La Musique et les Lettres* de 1895. Si les locuteurs d'une langue d'un espace culturel tel que la France associent à des sons des atmosphères et des propos, il s'agit bien alors d'un moyen efficace d'éveiller des sentiments patriotiques durant l'occupation barbare du pays. Avec les « Romances sans paroles », qui font allusion au florilège de poèmes de Verlaine du même nom, la confiance originelle en la propre culture et donc la force reviennent alors qu'elles étaient prêtes à disparaître durant l'occupation. La réaction véhémement à la nouvelle version musicale de la chanson proposée par le musicien rai Rachid Taha, qui ne fait qu'ajouter les sonorités arabes de la musique à la chanson *Douce France* lors de la « marche des beurs », témoigne du fait que la particularité de la chanson réside dans sa musicalité. La description de la terre natale faite par Trenet fait preuve d'un patriotisme profond ancré dont la longue histoire mène d'abord au XIX^e siècle, marqué par le nationalisme des pays européens prêts à la confrontation. Le topique de la « douce France » est comme des espèces sonnantes et trébuchantes dans les livres scolaires de la III^e République. Il provient de *La Chanson de Roland*, composée au Moyen Âge, accaparée au XIX^e siècle par Francis Michel depuis la première *editio princeps* en 1837 à des fins nationalistes. Lors de l'occupation de Paris par les Prussiens en 1870, le médiéviste de renom Gaston Paris tient un cours au collège de France intitulé « *La Chanson de Roland* et la nationalité française ».

Pour Gaston Paris, l'amour du sol natal est la base de toute conscience nationale et non la manière d'organiser le pouvoir au sein d'un pays ou encore ses mécanismes de fonctionnement juridiques : « [...] c'est l'amour que vous trouverez au fond de toute nationalité réelle³ ». Le lieu principal de préservation de la conscience nationale est pour lui la littérature car elle serait à même de créer des nations : « On a vu [...] des littératures créer des nations, c'est-à-dire que la conscience nationale [...] a retrouvé, sous l'influence des efforts incessants [...] concentrés dans la littérature, la plénitude de sa force et de sa vie⁴. » Dans *La Chanson de Roland* du XII^e siècle, dans laquelle les Capétiens

3 Gaston Paris, *La Poésie du Moyen Âge. Leçons et lectures*, Paris, Hachette, 1899, p. 85-118 et 97.

4 *Ibid.*, p. 100.

tentent de faire de l'Ouest du royaume carolingien une nation française et de consolider cet empire chrétien en tant que puissance hégémonique morale au niveau culturel et guerrier, la conscience nationale apparaît pour la première fois sous la dénomination « douce France » :

C'est dans *La Chanson de Roland* qu'apparaît cette divine expression de « douce France », dans laquelle s'est exprimé avec tant de grâce et de profondeur l'amour que cette terre aimable entre toutes inspirait déjà à ses enfants. Douce France! Les Allemands nous ont envié ce mot, et ont vainement cherché à en retrouver le pendant dans leur poésie nationale⁵.

Pour Gaston Paris, la catastrophe de 1870 provient du fait que la conscience nationale de l'enfance de la France s'est perdue au cours de la Renaissance : « Le Moyen Âge n'arriva pas à rendre suffisamment viable la civilisation qu'il avait construite [...] : tout ce qu'il avait cherché, voulu, rêvé, fut effacé de la mémoire des peuples quand la Renaissance leur présenta l'idéal resplendissant du monde antique⁶. » Gaston Paris se voit dans le devoir de rendre aux Français leur conscience nationale par la redécouverte de la littérature du Moyen Âge à l'époque romantique.

Bien que la thèse de Gaston Paris relative au rôle de la littérature dans la formation nationale soit sympathique, sa perception de la césure de la conscience nationale lors de la Renaissance laisse à désirer. On peut certes penser à la tentative ronsardienne de mettre en marche le pouvoir mythique et moteur de la conscience nationale dans sa *Franciade* ou ses poésies politiques par l'affirmation de l'ascendance troyenne des Français. Mais c'est surtout Joachim Du Bellay qui s'avère être le poète de la douceur et qui fait de ce concept rhétorique une marque de la « douce France ». En dépit des références à l'Antiquité et de la proscription de la littérature du Moyen Âge de la conscience publique, Du Bellay reprend une tradition gauloise qu'il entend revivifier. C'est dans ce schéma de pensée paradoxale que se trouvent toutes les idées du texte de Trenet qui n'aurait pas été pensable sans les poèmes de Du Bellay. Pour Du Bellay, il ne s'agit pas d'une renaissance de l'Antiquité, mais de la Gaule. C'est pendant son séjour à Rome, de 1553 à 1557, qu'il compose la plupart des poèmes des *Regrets* (1558) dont son poème le plus connu et le plus patriotique est « Heureux qui, comme Ulysse... » :

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son age!

5 *Ibid.*, p. 107 sq.

6 *Ibid.*, p. 112.

Quand reverray-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverray-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup d'avantage? 5

Plus me plaist le séjour qu'ont basti mes ayeux,
Que des palais Romains le front audacieux; 10
Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine,

Plus mon Loyre Gaulois, que le Tibre Latin,
Plus mon petit Lyré, que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur Angevine⁷.

118

Le sonnet célèbre le retour d'Ulysse et de Jason, dont le nom n'est pas mentionné au vers 2, dans leur pays d'origine. Il ne s'agit pas d'une Cour comme celle de Paris où Ronsard avait fait carrière depuis et était ainsi devenu le poète de la nation. C'est, comme chez Trenet, la « France rurale » qui occupe la place centrale du poème et en particulier le village natal de Du Bellay, Liré, en Anjou. La nostalgie de la « douceur du foyer », du feu de cheminée de sa maison au vers 6 – une allusion au début de l'*Odyssée* d'Homère⁸ – occupe toutes les pensées du voyageur revenant de Rome. Le sonnet est empli de la « douceur angevine » mentionnée au dernier vers : le poète, qui a vu les grands palais de Rome (v. 10), parle d'une vie simple, familière et modeste (« ma pauvre maison », v. 7) en compagnie de proches et sans se soucier du temps qui passe (« Vivre entre ses parents le reste de son âge! », v. 4). Cette vie marquée par une relation intemporelle avec les aïeux (« Plus me plaist le séjour qu'ont basti mes ayeux », v. 9) paraît habituelle et donc raisonnable (« plein d'usage et raison », v. 3).

Certes les bases de l'atmosphère familière du pays natal décrite par Du Bellay sont présentes dans ses poèmes au patriotisme explicite comme « Heureux qui, comme Ulysse... », ou « France, mère des arts, des armes et des lois... » (n° 9) des *Regrets* ainsi que dans le poème latin *Desiderium patriae* des *Poemata* (n° 15), rédigés à Rome également. Mais c'est dans la compilation de textes poétiques très hétérogènes, rédigée après le séjour à Rome et intitulée *Divers jeux rustiques* (1558), que la philosophie patriotique de Du Bellay est le mieux exprimée. Comme chez Trenet, la douceur est ici en première ligne, la suavité de la nature

7 *Les Regrets*, sonnet 31, dans Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, précédé de *Les Antiquités de Rome* et suivi de *La Défense et Illustration de la langue française*, éd. Silvestre de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 89.

8 Voir *Odyssée*, I, 61. Voir aussi Ovide, *Ex Ponto*, III, 33.

et du paysage familier au poète. Ce paysage semble être en constant mouvement. La pensée de Du Bellay est déterminée par l'émanatisme néoplatonicien, initié par Plotin, Porphyrios et Iamblichos, les commentateurs de Platon, et reprise en Europe depuis le xv^e siècle⁹. La vie terrestre y est considérée comme une émanation divine se manifestant sous forme d'une dynamique naturelle en perpétuel renouvellement et ne prenant donc pas une forme toujours constante. L'esprit humain est amené à suivre ce chemin le dirigeant ainsi vers l'infini. L'âme humaine étant dotée d'une « étincelle divine », elle est en mesure de reconnaître l'harmonie émanatique et d'en suivre les différentes étapes¹⁰.

C'est, au vu de cette émanation divine, la « douceur » qui s'installe dans les plus simples choses de la réalité palpable. Le changement perpétuel de l'effusion divine est particulièrement appréhendable dans le vent et son langage naturel. Dans le poème *D'un vanneur de blé aux vents*, le locuteur demande aux vents personnifiés de répandre la douce haleine des fleurs sur la plaine : « De votre douce haleine / Évitez ceste plaine¹¹ [...] » (v. 13-14). Dans le poème printanier *Chant de l'amour et du printemps*, les pétales des œillets sont considérés comme des signes naturels des lèvres encore closes. Le locuteur découvre dans ce langage de la nature sa force motrice, l'amour : « Je vois dedans ces œillets / Rougir les deux lèvres closes¹² [...] ». Le poème montre de quelle manière fonctionne la prise de conscience de l'émanation divine. Le vent fait bouger la surface de l'eau et les bords des plaines, ce qui rappelle au moi lyrique les coteaux de sa Loire natale dont l'harmonie des contraires est mise en valeur par la nature. Éros, force motrice de la nature, occupe une place centrale dans cette scène métaphorique. Il semble que le mouvement de la nature ressemble à des ébats amoureux :

Ce vent qui rase les flancs
De la plaine colorée,
À longs soupirs doux soufflants,
qui rient l'onde azurée,
M'inspire un doux souvenir
De cette haleine tant douce
Qui fait doucement venir
E plus doucement repousse

9 Sur le néoplatonisme de Du Bellay, voir surtout Klaus Ley, *Neuplatonische Poetik und nationale Wirklichkeit. Die Überwindung des Petrarkismus im Werk Du Bellays*, Heidelberg, Winter, 1975, p. 34-71.

10 Dans le poème printanier *Chant de l'amour et du printemps* des *Divers jeux rustiques*, on peut lire : « Le Dieu qui mes désirs / Brûlé d'une sainte flamme [...] » (dans Joachim Du Bellay, *Divers jeux rustiques*, éd. Ghislain Chaufour, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 74 [v. 53-54]).

11 *Ibid.*, p. 48.

12 *Ibid.*, p. 76 (v. 105 sq.).

Les deux sommets endurcis
De ces blancs coteaux d'ivoire,
Comme les flots adoucis,
qui baisent les bords de Loire¹³.

Ce tableau mouvant peut également permettre de comprendre les rapports de force politiques de l'époque en Europe comme une étape de l'émanation divine : « Tel fut le siècle doré, / Tel sera le nôtre encore / Dessous le sceptre honoré / De Henry, qui le redore. / [...] Ô de quel bien redoublé / L'Europe sera saisie, / Si son repos n'est troublé / Par le tyran de l'Asie¹⁴! »

120 Tout comme dans *La Chanson de Roland* et plus tard dans la chanson *Douce France*, l'idée de la France, doux pays natal, se démarque de l'altérité menaçante de l'Orient – Du Bellay pense ici aux Turcs. Comme chez Trenet, le souvenir du pays natal va de pair avec le désir nostalgique de vivre dans l'insouciance. Dans le sonnet « France, mère des arts... », tiré des *Regrets*, le poète se rappelle, durant son exil romain, de la France nourricière qui avait su le diriger, telle une bergère qui mène son troupeau : « Tu m'as nourri longtemps du lait de ta mamelle : / Ores, comme un agneau qui sa nourrice appelle, / Je remplis de ton nom les antres et les bois. / Si tu m'as pour enfant avoué quelquefois, / que ne me réponds-tu maintenant, ô cruelle ? / France, France, réponds à ma triste querelle¹⁵. » L'image courante lors de la Renaissance du pouvoir pastoral est combinée à l'idée d'une vie se suffisant à elle-même. Dans le sonnet 38 des *Regrets*, qui reprend dans ses premiers vers – « Ô qu'heureux est celui qui peut passer son âge / Entre pareils à soi [...] » – la forme et le contenu du poème consacré à l'heureux retour d'Ulysse, le locuteur déclare qu'une vie sans passions dans un « pauvre ménage » sans « crainte, envie et ambition » et sans le désir usant de sans cesse vouloir accroître ses biens (v. 3) est l'idéal à suivre pour être en paix avec soi-même : « Son principal espoir ne dépend que de lui, / Il est sa cour, son roi, sa faveur et son maître. [...] / Et plus riche qu'il est ne voudrait jamais être¹⁶. »

Ces thèmes se retrouvent dans le poème de dédicace des *Divers jeux rustiques* dédié au secrétaire et conseiller d'Henri II, Jean Duthier. Du Bellay y explique aussi qu'il donne la préférence dans ses poèmes au pouvoir de la culture et de la nature françaises, donc à la description de la douce France et non à la force militaire de la nation « Encore qu'on ne raisonne / Que de Mars et de Bellone / De discord et de fureur [...] / Ne laisse pourtant de lire / Les petits vers, que

13 *Ibid.*, p. 77 (v. 137-148).

14 *Ibid.*, p. 75 (v. 73-76 et 81-84).

15 Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, éd. cit., p. 74 (v. 2-7).

16 *Ibid.*, n° 38, p. 93-94. (v. 1, 3, 10 et 14).

ma lyre / Te vient présenter ici, / Mêlant au bruit des trompettes / Le son des douces musettes, / Pour adoucir ton souci¹⁷. »

Pour le théoricien des langues qu'était Du Bellay, qui écrivit sa *Deffense et Illustration de la Langue Francoyse* selon ses propres propos par « affection naturelle envers ma patrie¹⁸ », la douceur du pays est surtout représentée par la langue française. Pour lui, chaque langue a en fait une qualité indéfinissable (« [...] chaque langue a je ne sais quoi propre seulement à elle¹⁹ [...] »). La langue française est douce et sa douceur n'est aucunement moindre à celle du grec ou du latin : « Quant au son, et je ne sais quelle naturelle douceur (comme ils disent) qui est en leurs langues, je ne vois point que nous l'ayons moindre, au jugement des plus délicates oreilles²⁰. » Ainsi, la langue française a, de par sa douceur, de toutes autres qualités que l'italien, dominé par les voyelles, et dont Du Bellay joue dans son sonnet « Heureux qui, comme Ulysse... » en utilisant de multiples nasalisation et diphtongues. Dans le poème *D'un vanneur de blé, aux vents* tiré des *Divers jeux rustiques*, l'unité entre l'homme et la terre natale, ici le vanneur qui s'adresse aux vents, est explicitée par une langue rythmée : « De votre douce haleine / Éventez cette plaine, / Éventez ce séjour, / Cependant que j'ahanne / A mon blé que je vanne / A la chaleur du jour²¹. »

La conscience nationale française est fondée sur l'amour du sol natal et la langue du pays. Ce patriotisme fut transporté du Moyen Âge à la Renaissance et même jusque dans la chanson moderne de Charles Trenet.

17 *Ibid.*, 37 (v. 7-10 et 11-18).

18 Voir « L'Épître à Monseigneur le révérendissime Cardinal du Bellay S. » (dans Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, éd. cit., p. 199).

19 *Ibid.*, p. 211 (l, 5).

20 *Ibid.*, p. 218 (l, 9).

21 Joachim Du Bellay, *Divers jeux rustiques*, éd. cit., p. 48 (v. 13-18). Sur la présence poétique du langage de Du Bellay, voir Karlheinz Stierle, « Joachim Du Bellays *Heureux qui comme Ulysse* – Translatio oder resurrectio? », dans Andreas Kahlitz et Gerhard Regn (dir.), *Renaissance – Episteme und Agon*, Heidelberg, Winter, 2006, p. 275-299 et 295.

L'ÎLE DE LA RAISON (1727) DE MARIVAUX,
OU LES MÉTAMORPHOSES DE L'IDÉE DE RATIONALITÉ
AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

Marc André Bernier

Comédie que fait paraître Marivaux en 1727, *L'Île de la Raison, ou les Petits Hommes* raconte les mésaventures de huit voyageurs français qui, en débarquant sur une terre inconnue dont les habitants sont tous raisonnables, deviennent soudainement minuscules. C'est qu'en ce pays, la taille des hommes est déterminée par leur degré de folie, la « petitesse [du] corps » y étant une « figure de la petitesse de [l']ame »¹. Dans ce contexte où l'état moral des personnages a décidé de leur malheureuse métamorphose en autant de nains s'illustre une petite société formée d'un courtisan et de son secrétaire gascon, d'une comtesse et de sa femme de chambre, d'un poète et d'un philosophe, d'un médecin et d'un paysan. Voici d'ailleurs en quels termes ce dernier résume la situation inattendue où se retrouve cette troupe d'infortunés Européens :

Jarnigué, acoutez-moi, il me vient en pensement queuque chose de bon [...]. Les gens de ce pays l'appellent l'Île de la Raison, n'est-ce pas? Il faut donc que les habitans s'appellaient les raisonnables; car en France il n'y a que des François, en Allemagne des Allemands, et à Passy des gens de Passy, et pas un raisonnable parmi çà [...]. Je dis donc que [...] je ne sommes que des François, des Gascons, ou autre chose; je nous trouvons avec des raisonnables, et velà ce qui nous rapetisse la taille².

Pareille disgrâce n'est pourtant pas sans retour : homme sensible et réfléchi, le Gouverneur de l'Île invite bientôt son conseiller à tenter de dissiper le charme dont sont victimes leurs visiteurs étrangers en chargeant celui-ci « du soin de les éclairer³ ». De ce moment, la pièce met en scène une suite de dialogues où, tour à tour, les huit voyageurs français se livrent à un travail de réflexion critique dont l'enjeu est à la fois moral et philosophique, si bien qu'à la fin, chacun devient

1 Marivaux, *L'Île de la Raison, ou les Petits Hommes* [1727], dans *Le Théâtre de Monsieur de Marivaux*, Amsterdam/Leipzig, Arkstee/Merkus, 1754, t. III, p. 85-174, ici acte I, sc. 10, p. 114.

2 *Ibid.*, acte I, sc. 8, p. 108.

3 *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 105.

raisonnable et reprend sa taille naturelle, à l'exception notable du poète et, bien sûr, du philosophe.

124 Le premier à recouvrer la raison en même temps que sa forme primitive est le paysan Blaise, dont les manières simples et naïves avaient moins altéré le bon sens naturel que chez ses autres compagnons de voyage. Par-delà ce thème si fréquent de la lumière naturelle qu'obscurcissent moins, chez un homme du peuple, les préjugés de l'éducation ou les raffinements de la civilisation, cette heureuse délivrance survient surtout au terme d'un véritable exercice de méditation morale, qui permet à Blaise de mieux se connaître et, par conséquent, de s'affranchir des illusions qu'enfante l'amour-propre. Suivant un esprit qui reste très proche de celui des moralistes classiques, c'est alors la connaissance de soi qui permet de surmonter sa propre déraison, Blaise faisant ainsi le vœu de renoncer à la vanité, avant de conclure sur cette maxime : « Le bon secret que l'humilité pour être grand⁴ ! » Pourtant, si l'effort de discernement rationnel fait mieux apercevoir la folie des prétentions dont s'enivre l'amour-propre, son ambition ne se réduit jamais à ce seul exercice d'analyse morale. De fait, le séjour que font nos voyageurs sur l'Île de la Raison leur procure également des leçons qui se veulent philosophiques, alors que sont tout particulièrement soumises à la critique les anciennes évidences ou, pour mieux dire, les *préjugés*. Voilà, du moins, ce que donne à penser la conclusion à laquelle parvient le dialogue entre le paysan Blaise et le conseiller du Gouverneur de l'Île qui, en apprenant que ses compatriotes méprisent sa « chétive condition » de laboureur, se récrie : « Et ils vous mépriseraient ! Oh raison humaine ! Peut-on t'avoir abandonné jusques-là ? Eh bien, tirons parti de leur démençe sur votre chapitre ; qu'ils soient humiliés de vous voir plus raisonnable qu'eux, vous dont ils font si peu de cas⁵. » Bref, voilà un laboureur appelé à réformer le cœur et l'esprit d'un courtisan et d'une comtesse, d'un poète, d'un médecin et d'un philosophe. De ce point de vue, l'Île de la Raison donne à voir un monde qui tend à l'Europe une image inversée de ses propres valeurs, cette fiction d'un univers où tout fonctionne à rebours reprenant, au surplus, la très ancienne topique du monde renversé ou, si l'on préfère, du *mundus inversus*. Principe rhétorique de composition littéraire qui, chez les Anciens, se fondait sur l'association de choses incompatibles, thème privilégié des saturnales romaines et du carnaval médiéval, cette topique devait, on le sait, s'illustrer dans la littérature satirique de la Renaissance et du Grand Siècle avant de s'épanouir chez les écrivains des Lumières. C'est ainsi que, chez Marivaux, la méditation morale et l'analyse philosophique tirent sans cesse parti des renversements paradoxaux que favorise la mise en scène d'un monde où, comme le dit si bien le paysan Blaise,

4 *Ibid.*, acte I, sc. 14, p. 123.

5 *Ibid.*, acte I, sc. 14, p. 124.

« on ne voit partout que des sages à la renverse⁶ ». Toutefois, en transformant en une leçon de sagesse, voire en un véritable songe de la raison, les imaginations burlesques d'un univers loufoque, la critique morale et philosophique se trouve surtout inspirée par un idéal civilisateur, celui d'une raison aimable et souriante que définit, comme le rappelle le prologue, « cette douceur [...] qui invite ceux qui ne sont pas raisonnables à le devenir⁷ ». Aussi cette pièce soumet-elle folies et préjugés au tribunal d'une raison qui, dépourvue de cette « austérité qui rebute⁸ », est appelée à s'accomplir dans les enjouements d'une comédie, si bien que cette configuration où s'entremêlent charmes d'une parole riante et exigences critiques suppose, comme on le verra, une figure de la rationalité que méconnaît peut-être trop souvent l'histoire des idées.

UNE ÉDUCATION MORALE ET PHILOSOPHIQUE

On pourra mieux juger de ce dispositif complexe en consultant d'abord cet extrait d'un dialogue entre, d'une part, le Courtisan, qui n'a pas encore retrouvé sa taille naturelle, et, d'autre part, son secrétaire gascon, Frontignac, et le paysan Blaise qui, tous deux, sont déjà revenus de leur aveuglement moral :

FONTIGNAC. – Si Monsieur lé permettois, je finirois par lé récit dé son amitié pour ses égaux.

BLAISE *au Courtisan*. – De l'amiquié? Oui-dà, baillez-li cette libarté-là, ça vous ravigotera.

FONTIGNAC. – Un jour bous bous troubiez abec un dé ces Messieurs. Jé bous entendois bous entréfriponner tous deux. Rien dé plus affétueux qué bos témoignages d'affétion réciproqué. [...] Sandis, lui disiez-bous, jé n'estime à la Cour personné autant qué bous, jé m'en fais fort, jé lé dis partout [...] Dé ces discours en boici la traduction : Maudit concurrent dé ma fortuné, jé té connois, tu né baux rien, tu mé perdrois si tu poubois mé perdre, et tu penses qué j'en férois dé mêmé. Tu n'as pas tort; mais né lé crois pas, s'il est possivlé. Laissé-toi duper à mes expression. [...] Ah! sandis, qué jé t'aime! Régardé mon bisage, et toute la tendressé dont jé lé frélaté. Pensé que jé t'affétionne, afin dé né mé plus craindre. Dé gracé, maudit fourve, un peu de crédulité pour ma mascaradé. Permetts qué jé t'endorme, afin qué je t'en égorgé plus à mon aise. [...]

LE COURTISAN. – Ah! que viens-je d'entendre?

FONTIGNAC. – Cet emvarras qui lé prend, séroit-il l'abancourur dé la sagesse⁹?

6 *Ibid.*, acte II, sc. 3, p. 134.

7 *Ibid.*, prologue, p. 93.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, acte III, sc. 3, p. 158-159.

Cette scène reprend aux moralistes classiques certains de leurs thèmes les plus chers. Ici, toute conduite en société se trouve réduite à un art de « s'entre-friponner », de la même manière et presque dans les mêmes termes que chez Pascal jadis, lequel considérait également que « la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle » où l'on « ne fait que s'entre-tromper et s'entre-flatter »¹⁰. Qu'il s'agisse de cette scène chez Marivaux ou de cette pensée chez Pascal, chaque fois, se connaître et connaître les autres engagent donc le moraliste à apercevoir et à dévoiler le mensonge des vertus affichées par-delà le jeu des apparences affectées. En feignant toute la gamme des attitudes et des passions avec le même naturel qu'un comédien paraissant sur une scène, le Courtisan s'affirme, au surplus, comme le représentant par excellence d'une société du spectacle, où l'éclat trompeur des faux-semblants appelle à méditer sur la fausseté de toutes les vertus humaines pour mieux en dénoncer les grimaces, Marivaux s'inspirant, là encore, de la capacité de discernement impitoyable dont avaient déjà fait preuve les moralistes du Grand Siècle¹¹.

126

Toutefois, dans *L'Île de la Raison*, l'analyse morale va moins chercher à multiplier les maximes désespérées déplorant la malignité du Moi qu'à mettre en scène un univers à la renverse où la fiction d'un monde vrai s'épanouit dans le dialogue enjoué et réjouissant d'une scène de comédie qui transforme en une espérance le sentiment tragique de l'existence qu'éprouvait le moraliste classique. Ici, à la thèse suivant laquelle la corruption du cœur serait une donnée aussi fondamentale qu'indépassable de la nature humaine s'oppose même la possibilité d'une éducation à la sagesse, ambition dont la réforme morale effective du Courtisan confirme les justes prétentions et que, d'une seconde manière, va prolonger la critique proprement philosophique des préjugés. Les Lumières, on le sait, se définissent volontiers *a contrario*, c'est-à-dire par leur vocation à vaincre les préjugés au nom, comme le rappelait récemment Bertrand Binoche, « d'une anthropologie de l'autonomie dont le *sapere aude* constitu[e] le slogan historique¹² ». Dans ce contexte, de même que l'abbé Terrasson écrivait, en 1715, que « l'esprit n'a point d'autre captivité que la prévention¹³ », de même voit-on, en 1727, Marivaux associer l'exercice de la rationalité à une promesse

10 Blaise Pascal, *Pensées*, dans *Œuvres complètes*, éd. Louis Lafuma, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'intégrale », 1963, fragment 978-100, p. 637.

11 Sur cette question, voir, entre autres, Jacques Esprit, *La Fausseté des vertus humaines*, Paris, Guillaume Desprez, 1678 ; et, pour une étude récente, Charles-Olivier Stiker-Metral, *Narcisse contrarié. L'amour propre dans le discours moral en France (1650-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

12 Bertrand Binoche, « L'efficace de la raison », dans *Laboratorium Aufklärung*, t. IV, *Formen des Nichtwissens der Aufklärung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2010, p. 83-95, ici p. 94.

13 Jean Terrasson, *Dissertation critique sur l'« Iliade » d'Homère (1715)*, cité par Bertrand Binoche, « L'efficace de la raison », art. cit., p. 84.

d'émancipation susceptible d'engager les consciences à s'affranchir de leurs anciennes servitudes.

Voilà, du moins, ce que semble enseigner à nos voyageurs français leur séjour dans l'Île de la Raison. C'est ainsi que, dans ce pays dont les coutumes prennent sans cesse le contre-pied de celles de l'Europe – et sont par conséquent plus raisonnables –, il revient aux femmes de courtiser les hommes et à ceux-ci de résister à leurs avances, comme le montre cette amusante déclaration entre deux amants, la Comtesse et le fils du Gouverneur de l'Île, un certain Parmenès :

PARMENÈS. – Parlez hardiment, Madame.

LA COMTESSE. – Les loix de mon pays sont bien différentes des vôtres!

PARMENÈS. – Sans doute que les nôtres vous paraissent préférables?

LA COMTESSE. – Je suis pénétrée de leur sagesse; mais... [...] J'étois accoutumée aux miennes, et l'on perd difficilement de mauvaises habitudes.

PARMENÈS. – Dès que la raison les condamne, on ne sauroit y renoncer trop tôt. [...]

LA COMTESSE. – [...] Il y a des choses sur lesquelles je puis n'être pas encore bien affirmé. [...] Si j'avois de l'inclination pour quelqu'un par exemple.

PARMENÈS. – Eh bien? Cela n'est pas défendu. L'amour est un sentiment naturel et nécessaire: il n'y a que les vivacités qu'il en faut régler¹⁴.

Autrement dit, la mission de la raison est essentiellement critique, puisqu'elle consiste à détourner des mauvaises habitudes et à abroger les lois qu'avait dictées le préjugé pour mieux faire prévaloir les sentiments qu'inspire la nature. En même temps, si le sentiment naturel de l'amour parvient à renverser si aisément le préjugé, c'est précisément dans la mesure où nos deux amants sont eux-mêmes citoyens d'un monde à la renverse, c'est-à-dire d'une Île de la Raison où l'éducation sentimentale, morale et philosophique que vivent les personnages s'ouvre sur une conscience éclairée de la réversibilité des valeurs. Aussi ce monde à rebours représente-t-il bien davantage que l'envers simplement burlesque ou improbable de notre monde réputé à l'endroit. Certes, il s'agit assurément d'un monde inventé à plaisir, destiné à divertir et à faire rire; mais ce rire qu'excite la représentation de cet univers loufoque est, encore et surtout, *transitif*, dans la mesure où il vise aussi à dépouiller la vie quotidienne des habitudes qui la recouvrent afin de mieux déjouer les opinions admises sans examen. À ce titre, l'Île de la Raison incarne sans nul doute l'une des figures par excellence que revêt la rationalité au siècle des Lumières: celle d'une raison dont la vocation libératrice tient à l'exercice d'un regard éloigné où se révèle le caractère aussi étrange qu'arbitraire de préjugés que masquait leur caractère familier. De ce

14 Marivaux, *L'Île de la Raison*, éd. cit., acte II, sc. 8, p. 147-148.

point de vue s'explique d'ailleurs sans peine le fait que la plaisante scène de la déclaration entre la Comtesse et Parmenès puisse se conclure en faisant passer abruptement le spectateur ou le lecteur d'un entretien galant, où triomphe la nature, à des réflexions politiques qu'inspire tout autant le rêve d'un monde affranchi des préjugés, comme en témoigne cette dernière réplique :

PARMENÈS. – Je n'ai plus qu'un mot à vous dire, Madame. Vous et les vôtres, vous m'appellez Prince, et je me suis fait expliquer ce que ce mot-là signifie ; ne vous en servez plus. Nous ne connoissons point ce titre-là ici. Mon nom est Parmenès, et l'on ne m'en donne point d'autre. On a bien de la peine à détruire l'orgueil en le combattant. Que deviendrait-il si on le flattoit ? Il seroit la source de tous les maux. Surtout, que le Ciel en préserve ceux qui sont établis pour commander, eux qui doivent avoir plus de vertus que les autres, parce qu'il n'y a point de justice contre leurs défauts¹⁵.

128

Cette tirade résume admirablement tout l'argument de la pièce. D'une part, l'analyse morale – il importe de vaincre l'orgueil – se trouve étroitement unie à la critique philosophique des préjugés – le pouvoir doit renoncer à s'enivrer de titres fastueux, car le privilège de la naissance doit céder le pas à l'exercice bienveillant de la puissance publique. D'autre part, cette tirade s'énonce aux confins d'une conversation galante et d'une déclaration politique, d'une bergerie à l'antique et d'une rêverie philosophique, alors que la dénonciation des impostures qui brident le sentiment amoureux ou qui assurent une domination illégitime tire sa force de la séduction qu'exerce la représentation d'un autre monde, d'un monde à l'envers où règne la raison.

DE LA FICTION D'UN MONDE RENVERSÉ À L'IDÉAL D'UNE RAISON SOURIANTE

Si, comme l'a déjà observé Gilles Deleuze¹⁶, le XVII^e siècle a cherché avant tout à éviter l'*erreur* et le XIX^e siècle à mépriser la *bêtise*, on s'aperçoit à quel point le XVIII^e siècle, lui, a essentiellement combattu le *préjugé*, ce rêve d'une île peuplée de gens si raisonnables n'apportant, après tout, qu'un exemple de plus de la manière dont les Lumières se sont plu à représenter les revers qu'essuient les préventions non questionnées pour mieux leur opposer les succès qu'obtient le discernement critique. Toutefois, avec l'évocation de ces luttes, ce n'est pas seulement le caractère essentiellement agonistique des Lumières qui se trouve mis en évidence, c'est encore et surtout la façon dont l'obligation d'une victoire philosophique à remporter exige, à son tour, de repenser la question rhétorique

¹⁵ *Ibid.*, acte II, sc. 8, p. 149.

¹⁶ Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 192-198.

des rapports entre la raison critique et les fictions qu'invente le siècle pour mieux en défendre et illustrer la cause. Sur ce point, la lecture de *L'Île de la Raison* me semble suggérer au moins deux (très) vastes problèmes qui intéressent au plus haut point l'histoire des idées et que j'aimerais rapidement évoquer.

Le premier concerne l'exigence d'une intellectualisation de la fiction, problème dont le prologue de *L'Île de la Raison* pose très nettement les termes à l'occasion d'un dialogue entre quelques spectateurs qui devisent ensemble avant la levée du rideau. L'un d'entre eux y exprime le vœu que le sous-titre de la comédie de Marivaux – « ou les Petits Hommes » – soit une allusion aux *Voyages de Gulliver*, gage assuré d'une pièce qui, à l'exemple de son modèle anglais, serait remplie de « choses pensées [et] instructives¹⁷ ». Ce vœu se réalise assurément dans un projet qui, adossé au précepte antique et lettré de *l'utile dulci*, fait notamment en sorte que Marivaux reprend la très ancienne topique du *mundus inversus* afin de la réinventer ou, pour mieux dire, de l'intellectualiser. Les mondes à rebours qu'avait imaginés la littérature antique ou médiévale étaient bien souvent, on le sait, l'expression purement « comique d'une alternative improbable, littéralement folle, l'envers burlesque qui ne fai[sai]t que confirmer la nécessité des valeurs [...] établies¹⁸ ». Lorsque le *Dictionnaire* de l'Académie française rappelle que l'on dit proverbialement « C'est le monde renversé » pour parler d'une chose qui « se fait contre la raison et l'ordre commun¹⁹ », c'est qu'à l'évidence, la topique d'un monde à la renverse servait traditionnellement à réaffirmer en négatif les valeurs dominantes. Or, quand Marivaux reprend cette topique, il s'agit bien moins de mettre en scène le déni loufoque d'un ordre naturel et raisonnable que de frayer une voie à la raison critique. Avec l'intellectualisation de ce patrimoine ancien se transforment dès lors les représentations burlesques d'un monde renversé, si intimement liées à un univers de carnaval, au profit d'une critique philosophique que porte l'ambition de mettre à distance les anciennes évidences. Plus généralement, en associant à autant d'expériences de pensée l'invention de purs possibles imaginés à plaisir, la fiction des Lumières adopte sans doute une posture que caractérise assez bien Marmontel lorsqu'il écrit, dans son *Essai sur les romans* :

Demandez au poète à quoi bon tous ces rêves d'une imagination mobile et vagabonde; [...] ce charme répandu dans ses récits, cet intérêt dont il anime ses

17 Marivaux, *L'Île de la Raison*, éd. cit., prologue, p. 92.

18 Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 147. Voir également Lucie Desjardins (dir.), *Les Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières. Hommage à Louis Van Delft*, Paris, Hermann, coll. « La République des lettres », 2013, et notamment mon article, auquel je me permets de renvoyer : « *L'Île des esclaves* (1725) de Marivaux, ou les aventures de la raison dans le monde renversé », p. 393-405.

19 Académie française, s.v. « Monde », dans *Dictionnaire*, Paris, Coignard, 1694, t. II, p. 81.

peintures : si c'est Horace, il vous dira que c'est pour enseigner aux hommes à être bons, sages, heureux [...].

Si c'est Homère, il répondra qu'il fait sentir aux rois les conséquences de leurs folies, et aux peuples qu'ils sont punis des imprudences de leurs rois [...].

Tous répondront avec Lucrèce qu'ils enduisent de miel le bord du vase où est la liqueur amère et bienfaisante qu'ils veulent faire boire à des enfants malades²⁰.

À la lecture de ces remarques, on s'aperçoit surtout à quel point le recours à l'univers de la fiction n'est pas accessoire, mais procède de la manière même dont la pensée des Lumières comprend le travail de la raison et la façon dont celle-ci peut agir sur les consciences. Au reste, l'impossibilité dramaturgique de l'argument sur lequel repose *L'Île de la Raison* constitue sans nul doute l'une des conséquences les plus manifestes de ce travail d'intellectualisation de la fiction. Comme l'a sans cesse souligné la critique depuis le XVIII^e siècle, cette comédie ne peut être qu'un échec du moment où la métamorphose imaginaire qui en fait le principal ressort doit être, comme l'écrivait D'Alembert, « ridiculement démentie par le spectacle même ». En revanche, comme le soulignait encore une fois D'Alembert, la pièce « avoit eu le plus grand succès dans les sociétés particulières » où Marivaux « avoit lu son ouvrage »²¹. Autrement dit, à défaut d'avoir été conçue comme un spectacle, cette comédie ne manquait pourtant pas d'efficacité.

Cette dernière remarque conduit au second problème que je souhaiterais esquisser pour conclure : celui d'une entreprise d'intellectualisation de la fiction qui, pour être efficace, doit solliciter au même moment l'idéal d'une raison se définissant comme aimable et riante. C'est ce que rappelle, encore là, le prologue de *L'Île de la Raison* :

Dans de certains pays sont-ils savans ? leur science les charge [...] Sont-ils sages ? c'est avec une austérité qui rebute de leur sagesse. Sont-ils fous ? [...] il y a quelque chose de rude, de violent, d'étranger à la véritable joye ; leur raison est sans complaisance, il lui manque cette douceur que nous avons, et qui invite ceux qui ne sont raisonnables à le devenir. Chez eux, tout est sérieux, tout y est grave [...] : chez nous le fou y divertit le sage, le sage y corrige le fou sans le rebuter²².

20 Jean-François Marmontel, *Essai sur les romans considérés du côté moral* [1787], dans *Œuvres complètes de Marmontel*, t. X, *Mélanges*, Paris, Didot, 1819, p. 253-318, ici p. 287-288.

21 D'Alembert, *Éloge de Marivaux* [1785], dans *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires de D'Alembert*, Paris, Bastien, 1805, t. X, p. 209-303, ici p. 247-248. Voir également la préface de Marivaux : « Jamais, peut-être, lecture de pièce n'a tant fait rire » (*L'Île de la Raison*, éd. cit., p. 87).

22 *Ibid.*, prologue, p. 93-94.

À partir de catégories classiques destinées à déterminer le caractère des nations, ce passage formule une thèse essentielle que le siècle des Lumières devait sans cesse reprendre et cultiver, dessinant dès lors une figure de la rationalité où les exigences du raisonnement se trouvent étroitement associées aux agréments du langage et, plus généralement, à la délicatesse de la pensée et du style. À la rudesse et à la gravité que dénonce le prologue de *L'Île de la Raison* s'oppose ainsi la douceur d'une raison aimable qui, chez Marivaux, participe à l'évidence d'une métamorphose de l'idée de rationalité dont tant de textes se font alors l'écho. Songeons à Voltaire, assurant qu'il importe de concevoir les fables de manière à ce que le lecteur les lise « avec tout le plaisir qu'on doit sentir, quand on voit la raison ornée des charmes de l'esprit²³ ». Pensons encore à Rivarol qui, dans son *Discours sur l'universalité de la langue française*, affirme qu'« il faut que la sèche raison cède le pas à la raison ornée²⁴ » ; ou à Gabriel-Henri Gaillard observant que « la raison perd le droit de persuader quand elle n'est pas éloquence²⁵ ». Chaque fois, comme le soutient l'*Apologie de la frivolité* de Boudier de Villemert, à une époque heureusement révolue où régnaient tous « les sombres partisans du syllogisme²⁶ » doit désormais succéder un âge où « toute la métaphysique doit le céder, non-seulement à une comédie qui nous corrige en nous amusant, mais encore à un joli roman, à une allégorie fine, à une épigramme même²⁷ » ; en effet, comment traiter « de frivole un tour heureux qui, mettant une vérité dans le point de vue le plus frappant, est une source toujours nouvelle d'instruction et de plaisir²⁸ » ? Toutefois, avec ces allégories fines, ces épigrammes et ces comédies qui présentent une vérité sous un « point de vue frappant », n'est-ce pas en même temps toute la littérature du XVIII^e siècle qui invite à repenser l'idée de raison en fonction d'une conception du langage que détermine et illumine l'alliance entre la critique philosophique et les agréments du discours ?

À la fois rhétorique et philosophique, cette figure où s'entremêlent aux charmes d'une parole qui séduit les exigences du raisonnement est, faut-il le rappeler, elle-même indissociable d'un idéal culturel que régit une institution comme le salon et qui, comme le rappelle Voltaire, impose au philosophe d'apprendre « ce

23 Voltaire, *Lettre à M. l'abbé Aubert* [1758], dans *Œuvres complètes de Voltaire*, 4^e partie, *Correspondance*, éd. Condorcet, Paris, Leroi et Fréret, 1833, p. 5024.

24 Rivarol, *De l'universalité de la langue française. Discours qui a remporté le prix de l'Académie de Berlin*, Berlin/Paris, Bailly/Dessenne, 1784, p. 47.

25 Gabriel-Henri Gaillard, « Lettre sur l'épopée française », dans *Mélanges littéraires*, Amsterdam, s.n., 1756, p. 97-153, ici p. 149.

26 Pierre-Joseph Boudier de Villemert, *Apologie de la frivolité. Lettre à un Anglais*, s.l., s.n., 1750, p. 14.

27 *Ibid.*, p. 15.

28 *Ibid.*, p. 16.

que c'est que la raison ornée des grâces²⁹ ». C'est ce dont témoigne, par exemple, un texte comme le *Code de la raison* (1778), qui représente l'une des expressions les plus caractéristiques de ces pratiques de sociabilité auxquelles préside l'idéal d'une raison ornée. L'ouvrage célèbre, en particulier, l'esprit qui régnait dans le salon que tenait la marquise de Lambert et où se réunissaient, tous les mardis, des gens de lettres comme Marivaux et Fontenelle, l'abbé de Choisy et le père Buffier, Houdar de La Motte et Montesquieu ou encore Mme de Tencin et la baronne de Staal-Delaunay. Mais relisons ces deux vers que son auteur, un certain abbé de Ponçol, place en exergue du chapitre qu'il consacre à la marquise de Lambert : « Plaire, instruire à la fois, tel est son caractère / C'est *Vénus* au Lycée, ou *Minerve* à Cythère³⁰. » En se plaçant sous l'égide de Minerve *et* de Vénus, de Cythère *et* du Lycée, un tel salon incarne et illustre assurément la configuration culturelle extrêmement complexe qui, au nom de la double ambition de plaire et d'instruire, devait favoriser tous ces *amusements de la raison* dont le siècle s'est enchanté, comme le montre d'ailleurs une petite pièce parue en 1747 sous ce titre et qui obtint « beaucoup de succès³¹ » en se proposant précisément « de parer et adoucir les sciences » en recourant à « la variété des matières, des grâces et du feu de l'esprit³² ». En même temps, cette configuration culturelle fort originale n'a peut-être pas reçu, de nos jours, toute l'attention qu'elle mérite, sans doute du fait de l'influence qu'a exercée la critique postmoderne des Lumières, qui a souvent fait siennes les thèses jadis développées par Max Horkeimer et Theodor W. Adorno dans *La Dialectique de la Raison*³³. Au Canada par exemple, un ouvrage comme *Les Bâtards de Voltaire*, que John Ralston Saul faisait paraître en 1992, portait le sous-titre *La dictature de la raison en Occident*³⁴, se faisant ainsi l'écho des critiques qu'avait formulées l'École de Francfort qui, pour l'essentiel, aperçoit dans les Lumières l'origine d'une raison devenue pure mathématique, instrument par excellence d'une logique déshumanisée et comptable, voire totalitaire. Au rebours de cette lecture du XVIII^e siècle, l'historien des idées doit rappeler le rôle central d'une conception de la rationalité qui reste profondément étrangère à une sorte de

29 Voltaire, *Voltaire à Ferney, sa correspondance avec la duchesse de Saxe-Gotha*, éd. Évariste Bavoux et Alfonse François, Paris, Didier, 1860, p. 263.

30 Henri-Simon-Joseph Ansquer (abbé de Ponçol), *Code de la raison, principe de morale pour servir à l'instruction publique*, Paris, Colas, 1778, t. II, p. 217.

31 *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1825, t. 42, p. 55.

32 Séran de La Tour, *Amusement de la raison*, Paris, Durand et Pissot, 1747, p. 5 et p. XXIV.

33 Theodor W. Adorno et Max Horkeimer, *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques* [1947], trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1974.

34 John Ralston Saul, *Les Bâtards de Voltaire. La dictature de la raison en Occident* [1992], trad. Sabine Boulongne, Paris, Payot, 1993. Sur la critique postmoderne des Lumières dans le monde anglo-saxon, voir Nicholas Hudson, « Are we "Voltaire's Bastards"? John Ralston Saul and Post-Modern representations of the Enlightenment », *Lumen*, 20, 2001, p. 111-121.

proto-positivisme desséchant et dont on voudra bien, au contraire, considérer l'originalité, voire la valeur paradigmatique au sein de la culture des Lumières. C'est sans nul doute l'un des plus grands mérites de l'œuvre de Michel Delon de l'avoir montré, depuis ses travaux fondateurs sur la place de la philosophie « de *Thérèse philosophe* à *La Philosophie dans le boudoir* » jusqu'à ses plus récents ouvrages, qui invitent tous « à réinventer sans cesse » la « réconciliation que les Lumières postulaient entre le savoir et la vie, entre l'abstrait et le concret, entre le haut et le bas », de manière à « exorciser à la fois une raison appauvrie en scientisme ou en simple technique et une spiritualité qui se prétendrait affranchie de toute raison »³⁵. Et, de fait, sur l'Île de la Raison qu'avait imaginée Marivaux, ce n'était en aucun cas une sorte d'utopie scientiste ou technocratique avant l'heure que découvraient nos huit voyageurs français. En associant leur séjour sur cette Île à une expérience de la délibération morale et philosophique, Marivaux alliait, bien au contraire, l'exercice du jugement critique aux surprises réjouissantes d'un monde renversé et aux séductions d'une parole aimable, faisant de cette pièce l'emblème d'une raison douce et riante – et, par-delà, des Lumières françaises.

35 Michel Delon, *Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2008, p. 70. Voir également *id.*, « De *Thérèse philosophe* à *La Philosophie dans le boudoir*, la place de la philosophie », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 7/1-2, 1983, p. 76-88, ainsi que *Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2011.

LALANDE EN ITALIE,
OU S'IL FAUT VOYAGER AUX FRAIS D'UN PRINCE

Michèle Crogiez Labarthe

L'astronome Lalande (1732-1807), figure de savant très actif, a mis l'extravagance assumée au service de la science, avec un sens très sûr de ce qu'on n'appelait pas encore la communication publicitaire¹. Conscient de la nécessité d'occuper le public de ses travaux, afin de conquérir des élèves à sa science, il a beaucoup publié dès sa jeunesse, des écrits purement astronomiques d'abord mais aussi des ouvrages destinés à un public plus large, dont le plus célèbre est sans doute le *Voyage en Italie*, publié initialement en 1769 sous le titre exact de *Voyage d'un Français en Italie en 1765 et 1766 contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description*. Les rééditions² attestent qu'il a rempli les attentes de ses lecteurs³, à qui il offrait explicitement un guide de voyage de l'Italie, « propre à en faciliter le voyage aux Français et à le leur rendre agréable⁴ ». Toutefois, les riches renseignements qu'on y trouve sont rarement personnels et le savant qui mentionne occasionnellement dans le texte, comme il l'a fait dans le titre, qu'il était en Italie en 1765-1766, ne donne aucun détail sur les conditions matérielles de son

- 1 Voir Guy Boistel, « Jérôme Lalande, premier astronome médiatique », *Les Génies de la science*, 32, août-octobre 2007, p. 10-13. Chateaubriand, qui déclare apprécier pour son style le *Voyage en Italie*, n'omet pas de rappeler cette particularité : « Le voyage de Lalande en Italie, en 1765 et 1766, est encore ce qu'il y a de mieux et de plus exact sur la Rome des arts et sur la Rome antique. "J'aime à lire les historiens et les poètes, dit-il, mais on ne saurait les lire avec plus de plaisir qu'en foulant la terre qui les portait, en se promenant sur les collines qu'ils décrivent, en voyant couler les fleuves qu'ils ont chantés". Ce n'est pas trop mal pour un astronome qui mangeait des araignées » (*Mémoires d'Outre-tombe*, livre XXIX, chapitre 7, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques Garnier, 1998, t. II, p. 220).
- 2 En 1769-1770, à Yverdon, une « nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée, par un savant très distingué qui a parcouru cette charmante partie de l'Europe l'année 1767 » en 8 volumes, manifestement publiée sans l'aveu de Lalande ; en 1786, chez la veuve Desaint, (comme l'édition originale), une « seconde édition corrigée et augmentée » en 8 volumes ; à Yverdon en 1787-1788 une « deuxième édition » en 7 volumes ; enfin en 1790 à Genève, une « troisième édition, revue, corrigée et augmentée », en 7 volumes.
- 3 Le succès de l'ouvrage fut immédiat et durable : Bergeret qui fait le voyage d'Italie en 1773-1774 avec Fragonard, renvoie plusieurs fois dans son journal de voyage à Lalande et à Cochin, comme à deux auteurs où l'on trouvera plus de détails qu'il n'en donne lui-même (Albert Tornézy, « Bergeret et Fragonard, Journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774 », *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 17, 1895, p. 1-431).
- 4 « Préface », dans Jérôme Lalande, *Voyage en Italie*, Paris, Vve Desaint, 1786, t. I, p. IX.

aventure, ne fait nullement non plus le compte rendu de l'expérience subjective du voyage, selon la perspective qui fera la spécificité du récit de voyage à l'époque romantique⁵, il ne conserve que la sécheresse de l'itinéraire⁶. Le *Voyage en Italie* donne bien quelques détails pratiques, mais ils ne trahissent aucune expérience financière, physique, sportive, ou tout simplement visuelle ou gastronomique qui soit personnelle à l'auteur⁷. La première personne sert à témoigner ici ou là d'un effort personnel d'information, mais ne dévoile nul détail autobiographique⁸. Ces considérations biographiques et matérielles existent pourtant, mais il faut aller les chercher dans la partie privée des papiers de Lalande, et notamment ses lettres⁹, dans celles de son correspondant Lesage, ainsi que dans deux lettres de Lesage

- 5 Ses remarques, toutes variées et abondantes qu'elles sont, peuvent paraître bien désincarnées à une époque, la nôtre, qui a inventé le « Guide du routard ». Car le succès de cette collection de guides de voyage créée au ^{xx}e siècle est assurément lié, plus encore qu'à sa méthodologie (faite d'expérimentation et d'un travail collectif de mise à jour), à son anthropologie : les lecteurs du Routard sont des êtres de chair et de besoin qui mangent, dorment, boivent d'abord et se promènent, se distraient, se cultivent, s'instruisent ensuite. À titre de comparaison, les détails « piquants » font l'un des intérêts, à l'usage des curieux mais aussi des historiens de la vie matérielle, de la correspondance – le genre n'est pas fortuit – de Pietro et Alessandro Verri, publiée sous le titre de *Voyage à Paris et à Londres* [1766-1767], trad. Monique Baccelli, préface de Michel Delon, Paris, Laurence Teper, 1980.
- 6 C'est le mot même du *Mercur de France* du 30 septembre 1786, p. 104, qui rend compte de la deuxième édition : « Il s'est également interdit les descriptions charmantes que lui offraient divers points de sa route ; les villes seules l'ont occupé : de là la forme sèche d'itinéraire qu'on remarque dans ce Voyage. » Gilles Bertrand note aussi le fait dans son étude : « Le laboratoire montagnard de l'astronome Lalande. Du *Voyage en Italie* à ses comptes rendus dans le *Journal des savants* (1769-1789) » (Sophie Linon-Chipon et Daniela Vaj[dir.], *Relations savantes, voyages et discours scientifiques*, Paris, PUPS, 2006, p. 299-325, ici p. 302), et précise que cette sécheresse plaît à Stendhal.
- 7 Dans les paragraphes qu'elle consacre à ce voyage en Italie, Simone Dumont, la biographe de Lalande, ne donne aucun détail qui ne se trouve dans le texte lui-même. Voir *Un astronome des Lumières : Jérôme Lalande*, Paris, Vuibert, 2007. Il en va de même dans une autre étude récente, de David Rousseau « À la rencontre des savants piémontais sur les pas de Jérôme Lalande dans son *Voyage d'Italie, 1765-1768* », 2009, et disponible sur la plateforme « Hyper articles en ligne » à l'adresse suivante : <https://hal-unice.archives-ouvertes.fr/hal-00489901>, consulté le 28 septembre 2015.
- 8 Cela est surtout vrai de la première édition. En 1786, Lalande dispose des améliorations diligentées par Boscovich. Voir la « Préface » à l'édition de 1786, t. I, p. XIV : « La société des gens de lettres que j'ai recherchés et fréquentés dans tout le cours de mon voyage, m'a mis aussi à portée de connaître les détails du pays d'une façon exacte, et de donner à la plupart des voyageurs beaucoup de connaissances qu'ils auraient peine à se procurer, en séjournant beaucoup plus que moi dans l'Italie. Enfin une correspondance de vingt ans avec les savants de toutes les parties de l'Italie, m'a mis à portée d'ajouter beaucoup de choses intéressantes à ma relation, dans cette seconde édition ». Et aux pages XLIX à XLVI, Lalande donne la liste de ses informateurs, en commençant par Boscovich, et se flatte de ce que celui-ci, « qui jouit en Italie de la plus grande considération, envoya dans les différentes villes d'Italie les articles respectifs, pour les faire examiner et corriger sur les lieux ».
- 9 Roger Jaquel constate lui aussi l'importance des correspondances pour connaître Lalande et ses correspondants. Voir « L'astronome bressan et parisien Joseph Jérôme de Lalande (1732-1807) et l'astronome bâlois et berlinois Jean III Bernoulli (1744-1807). Leur correspondance inédite (et presque inconnue) dans les Archives de la Bibliothèque universitaire de Bâle », dans *Actes du 112^e congrès national des sociétés savantes. Section des Sciences. Lyon, 1987*, Paris, Éditions du CTHS, 1987, t. I, p. 87-101.

à son compatriote et ami Bonnet, tous deux correspondants de l'Académie des sciences de Paris. C'est dans ces papiers privés qu'on peut lire, alors que son voyage n'est encore qu'à l'état d'intention, les commentaires de Lalande sur les conditions matérielles et morales de son expédition et sur les préparatifs de son départ pour l'Italie, ainsi que la campagne de bons offices menée par Lesage, campagne déjà entamée par le duc de Nivernais (lettres 3 et 5). Ces sources privées confirment d'une part le caractère énergique et entier du savant astronome, qui ne pratiquait pas la langue de bois, mais permettent surtout de mesurer l'influence désormais concurrente de deux noblesses dont la suprématie est en train de s'inverser : d'une part le renom scientifique, de l'autre le nom, valeur aristocratique. Lalande, parti avec la conviction toute aristocratique qu'il est nécessaire d'être introduit dans les cercles savants par la voie de la suprématie sociale et de la mondanité, découvre sur place comment s'en passer.

Le financement d'un voyage en Italie, écrit-il en 1765, est au-dessus de ses capacités. On notera que, à cette date, l'astronome de 33 ans est pourtant tout sauf un jeune savant inconnu : il a calculé la réapparition de la comète de Halley pour 1759, a été reçu membre adjoint astronome à l'Académie des sciences en 1753 à 21 ans, à Berlin à la place de Lemonnier en 1749 à 17 ans... Il rêve de ce voyage en Italie au moins depuis 1764 puisqu'il en parle d'un ton décidé, le 14 septembre 1764, dans une lettre au célèbre astronome Boscovich (1711-1787)¹⁰, ami de Clairaut¹¹, de La Condamine, de tout ce qui compte alors en Europe en matière d'astronomie¹². En 1764, Lalande a publié son *Astronomie*, 3 fort volumes d'une sorte d'encyclopédie du savoir astronomique accumulé depuis 250 ans¹³, dont Boscovich donne en 1765 des comptes rendus dans la

- 10 Lalande lui annonce qu'il se réjouit de le voir l'« année prochaine en Italie » mais le 21 janvier suivant, il n'a toujours aucun projet arrêté : « [...] je partirai certainement au mois de septembre prochain » ; voir Vladimir Varicák, « Drugi ulomak Boskoviceve Korespondencije », *RAD Jugoslavenske Akademije znanosti umjetnosti*, n° 52, 1912, p. 163-338, ici p. 226-227.
- 11 Boscovich avait séjourné à Paris de novembre 1759 à mai 1760 et s'était lié d'amitié avec Clairaut ; voir René Taton, « Les relations entre R. J. Boscovich et Alexis-Claude Clairaut (1759-1764) », *Revue d'histoire des sciences*, 49/4, 1996, p. 415-458.
- 12 Il le félicite de sa nomination à la chaire de Pavie : « Je vous en fais mon compliment et je m'en félicite moi-même, parce que cela m'assure que j'aurai le bonheur de vous voir l'année prochaine en Italie, et que je ne serai point obligé d'aller en Turquie, en Asie, etc., pour vous rendre mes hommages. [...] Je suis très content, mon révérend père, de ce que vous m'avez fait la grâce de m'écrire en italien ; c'est une langue que j'aime beaucoup et dont je m'occupe actuellement sans relâche pour me préparer au voyage d'Italie que je médite pour l'année prochaine ; ce n'est pas que je ne lise et n'écrive le latin avec la même facilité, mais je suis plus empressé de lire de l'italien, et je pense de même que vous aimez mieux mon français que mon latin, puisque c'est une occasion pour vous de cultiver une langue de plus. » (Vladimir Varicák, « Drugi ulomak Boskoviceve Korespondencije », art. cit., p. 225-226).
- 13 Il dira sans fausse modestie, en 1801, dans sa *Bibliographie astronomique*, qu'elle a « été utile en formant presque tous les astronomes qui existent actuellement ».

presse, notamment dans *Il Caffè*¹⁴, le journal philosophique tout récemment fondé à Milan ; on peut admettre que Lalande, qui a toujours aimé les voyages et les considère à l'instar de toute son époque comme un mode d'instruction nécessaire pour faire avancer l'astronomie, désire profiter de cette notoriété pour se faire ouvrir les portes et pour découvrir plus activement la péninsule. Dans une lettre datée du 21 janvier 1765, et donc antérieure au voyage en Italie ainsi qu'aux neuf lettres publiées ci-dessous, il écrit à Boscovich : « Je suis enchanté de voir la complaisance que vous avez eue de faire passer le prospectus de mon astronomie dans les journaux de l'Italie¹⁵ ».

Ces honneurs prestigieux ne font toutefois pas de lui un homme riche : il serait tout juste assez à l'aise, s'il faut l'en croire, pour s'offrir le voyage d'Italie dans des conditions de confort minimales. En outre, Lalande est un homme pressé : son désir de voir l'Italie se double du désir de rentrer sans trop tarder¹⁶. Volonté de ne pas abandonner trop longtemps sa chaire au Collège royal, aujourd'hui Collège de France, où il avait été nommé en 1762 ? Envie de ne pas ressembler aux voyageurs oisifs, ces jeunes seigneurs que rien n'appelle chez eux ? Peut-être tout simplement surcharge de travail¹⁷. Quoi qu'il en soit, la solution qui s'impose à ses yeux pour faire enfin le voyage convoité appartient à la mentalité d'Ancien Régime : il s'agit de se faire emmener par quelque grand seigneur voyageant pour son instruction, pour son plaisir ou par snobisme et qui a besoin de compagnons de voyage pour lui servir de cour, de compagnie, voire de guide ou de mentor¹⁸. C'est ce qu'il explique sans complexe à son

14 Boscovich, dans un article anonyme, y avait même annoncé la venue de Lalande (*Il Caffè*, n° 3, t. I, 1765, p. 45-48, republié dans l'édition en volume, 2^e éd., Venise, t. I, 1766, p. 430-438).

15 Vladimír Varicák, « Drugi ulomak Boskovicveve Korespondencije », art. cit., p. 226.

16 Sens des responsabilités ou plutôt trait de caractère ? Vingt ans plus tard, en voyage à Londres, il fait à sa maîtresse une déclaration qui n'est que partiellement galante : « Le prince Calvarazo voudrait me mener en Hollande, mais je suis trop impatient de te revoir *et de retrouver mon cabinet et mon impression*. » (Lettre du 7 août 1788, dans *Lettres à Madame Du Pierry et au juge Honoré de Flaugergues*, Paris, Vrin, 2007, p. 40, nous soulignons.)

17 Lalande a été toute sa vie un travailleur acharné. Il écrit à Lesage, dans une circonstance comparable, le 2 novembre 1763 : « Un long voyage en Angleterre m'avait d'abord empêché de vous écrire ce printemps[.] À mon retour, j'ai trouvé plus d'ouvrage accumulé que ma misérable santé n'en peut souffrir, je suis tombé dans une langueur dont je suis à peine relevé » (Bibliothèque de Genève, ms. suppl. 513, fol. 208). Le journal de ce voyage a été publié : *Journal d'un voyage en Angleterre en 1763*, éd. Hélène Monod-Cassidy, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 1980. L'abbé Oriani, en visite à Paris en 1786, en témoigne le 28 septembre dans une lettre à son collègue l'abbé De Cesaris : « Lalande travaille sans arrêt et fait travailler deux de ses neveux, à moins qu'ils ne soient ses fils. » (« *Il la Lande lavora continuamente e fà lavorare due suoi nipoti, o figli*. » ; nous traduisons) (*Un viaggio in Europa nel 1786, Diario di Barnaba Oriani astronomo milanese*, Firenze, Olschki, 1994, p. 200).

18 Le sens du rapport de supériorité entre le grand seigneur obligé et l'artiste ou le savant protégé est de moins en moins clair. Barthélemy raconte bien dans les *Mémoires* qu'il avait écrits en 1792 et que son éditeur a insérés dans l'édition posthume du *Voyage d'Anacharsis* (Paris, Didot, an VII) sa surprise d'entendre Stainville (futur Choiseul) partant à Rome lui

correspondant Lesage – qui l'invitait déjà amicalement à Genève en 1763 (lettre 4) – persuadé que celui-ci peut lui trouver une de ces occasions¹⁹. Notons que ce n'est pas par goût du luxe ou du paraître que Lalande souhaiterait voyager en bonne compagnie, car il déclare pouvoir certes s'offrir un tel voyage dans des conditions matérielles modestes. Mais quelle utilité tirerait-il d'un tel effort ? « Si je pars seul, ayant peu d'argent à dépenser, j'aurai peu d'agrément et peu de facilités, mais avec un grand seigneur, toutes les voies seront larges et toutes les portes seront ouvertes » (lettre 5). Il a déjà assez voyagé pour savoir que « les portes s'ouvrent » plus facilement devant les personnes titrées que devant les savants, fussent-ils illustres. Et ce qu'il escompte de l'accompagnement d'un grand seigneur définit *a contrario* ce dont la pauvreté d'une part et l'anonymat de l'autre vont le priver s'il choisit de voyager seul.

Les documents inédits publiés ci-dessous témoignent des préjugés du temps et montrent comment l'industriel Lalande a réussi à contourner les pesanteurs sociales de l'Ancien Régime. Ces quelques lettres, écrites pendant le printemps de 1765 alors qu'il espère faire le voyage sans encore savoir trop comment et cherche de tous côtés, ainsi que le compte rendu du *grand tour* une fois achevé qu'il en donne à titre privé dès son retour, nous renseignent sur les conditions nécessaires, à ses yeux, pour qu'un voyage d'études puisse se réaliser avec fruit. Ce thème relève du topos chez les voyageurs philosophes : on le retrouve en préface au *Voyage en Italie*, de Lalande lui-même, aussi bien qu'en préface au *Voyage de Hollande* de Diderot. Ce qui est moins courant – et semble relever davantage du genre picaresque, ce qui expliquerait l'absence du thème dans les livres publiés –, ce sont les détails financiers et la préparation concrète. Dans sa correspondance privée, Lalande établit clairement qu'un compagnon riche, cela va de soi, pourvoira aux agréments du voyage... mais, chose bien plus essentielle encore, son propre statut de compagnon d'un personnage titré le fera recevoir dans les cours. Pour s'étonner de cette observation, il faudrait oublier que la hiérarchie sociale est encore toute à l'avantage de la naissance sur le talent. Voyager avec un prince est d'abord le moyen de se faire « ouvrir les portes ». Et accessoirement, mais ce n'est pas négligeable, de se faire entretenir : au-delà du confort matériel, il y a sans doute à y gagner un train de vie plus propre à séduire les hôtes. Imagine-t-on un astronome se présentant comme le Neveu

offrir sa voiture pour le voyage, sa résidence à Rome et une voiture à ses ordres à destination (p. XXIX), mais il commente sentencieusement : « [...] Je me confonds en remerciements, comme si un protecteur ne devient pas le protégé de celui qui daigne accepter ses bienfaits » (p. XXX).

19 Correspondant, Lesage l'était au sens institutionnel, ayant été nommé par l'Académie des sciences correspondant de Lalande le 28 février 1761. Mais il s'agit ici de lettres d'un caractère absolument privé.

de Rameau, « une partie de son matelas dans ses cheveux²⁰ » ? En homme de son temps, Lalande exprime comme une évidence, avant son départ du moins, la conviction que se faire introduire dans les académies et les cercles savants est moins facile à un savant, même reconnu, qu'à un noble.

À titre de comparaison, le voyage de D'Alembert en Italie en 1770 est instructif. L'étude qu'en a donnée Anne-Marie Chouillet apporte tous les éléments matériels désirables – outre l'analyse des conditions psychologiques très particulières dans lesquelles se trouve alors D'Alembert²¹. Or ce projet de voyage en Italie, que D'Alembert, accompagné de Condorcet, ne poussera finalement pas au-delà de Ferney, se présente d'abord comme une lourde charge financière. L'appel à Frédéric, qui s'honore en stipendiant en 1770 ce voyage de la somme de 2 000 écus (6 000 francs) à laquelle D'Alembert lui-même a estimé son coût, résout la difficulté et l'on ne retient plus que l'amicale insistance de ses proches, persuadés que ce voyage soignerait sa dépression mais qui se heurtent durablement à l'inertie de D'Alembert. Mais pour avoir été ainsi royalement résolue, la difficulté financière n'en était pas moins la plus pesante. Les chiffres que donne Lalande dans la dernière lettre ci-dessous (lettre 9), quand il précise qu'il a touché 1 600 livres supplémentaires dans des circonstances rares, montrent qu'il n'avait assurément pas les 6 000 livres requises²².

Lalande, en 1765, a vingt ans de moins que n'en aura D'Alembert lors de son voyage de 1770, et pas plus d'argent en poche, apparemment : le mécénat, ou la protection, pour parler la langue du temps, s'impose donc. Pour faire valoir sa candidature auprès d'un grand seigneur, Lalande compte sur l'amitié agissante de ce Genevois qui est de ses amis depuis 1759 au moins, le mathématicien Lesage (voir lettre 1), savant et pédagogue remarquable, que toute l'aristocratie européenne en séjour à Genève engage comme professeur de mathématiques pour ses héritiers. Lesage fait en effet partie de la « cour » qu'une grande dame née La Rochefoucauld, la duchesse d'Enville (1716-1797) – par ailleurs amie de Turgot dès 1762, et comme lui amie de D'Alembert et de Mlle de Lespinasse dans les années 1770 –, rassemble autour d'elle à Genève lors des longs séjours qu'elle fait dans la cité ; il a enseigné les mathématiques à son fils, Louis-Alexandre de La Rochefoucauld (1743-1792), lors de leur premier séjour en 1762, et gardera toute sa vie une correspondance suivie et affectueuse

20 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean Fabre, Genève, Droz, 1963, p. 5.

21 Pierre Crépel et Anne-Marie Chouillet, « Un voyage d'Italie manqué ou trois encyclopédistes réunis », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 17, 1994, p. 9-53. Les auteurs mentionnent dès le premier paragraphe que « ce sont surtout les correspondances qui nous permettent de suivre le mieux nos personnages ».

22 Un autre détail permet de mesurer l'ordre de grandeur du budget de Lalande, à moins qu'on veuille y voir un excès de scrupule : il écrit à Lesage pour lui faire passer des sommes modiques pour des ports de livres et de lettres.

tant avec l'une qu'avec l'autre. L'entregent de Lalande va trouver à s'exercer quand celui qui est maintenant duc de La Rochefoucauld, jeune marié et grand amateur de sciences²³, entreprend en 1765 de faire un voyage en Italie.

Les lettres de mai 1765 à Lesage (voir lettres 5, 6 et 7) permettent de mesurer l'évolution du projet de Lalande de se faire agréer comme accompagnateur du duc. Compte tenu des liens d'affection qu'entretiennent Lesage et Lalande, capables de franc-parler selon toute vraisemblance – même si l'écrit, par l'effet des bienséances, ne fait entendre qu'un écho assourdi de cette intimité – il n'y a pas lieu de chercher une tentative de manipulation de Lesage par Lalande : les missives du savant parisien, dont l'intérêt matériel dans cette négociation est froidement exposé, sont en effet parfaitement explicites sur le rôle de coursier-diplomate-protecteur qu'il espère voir le Genevois jouer à son profit. Alors que Lesage, qui tient l'information de la duchesse elle-même, se désole de lui apprendre fin mai que le duc a déjà fait choix de ses compagnons²⁴, Lalande enthousiaste lui fait part de sa chance. À peine trompé dans son attente de voyager en compagnie du duc, il a trouvé à se faire emmener en Italie dans des conditions encore plus favorables pour lui. Il est dommage que je n'aie pu jusqu'ici trouver par quelle entremise le savant a trouvé cette proposition ni même identifier ce « comte romain²⁵ » qui doit l'emmener jusqu'à Rome : mais il écrit le 10 juin à Lesage qu'il est parti la veille de Paris²⁶ et alors qu'il est donc déjà en route, Lalande persiste à mettre en avant sa connaissance savante (et livresque²⁷) de l'Italie, qui fera de lui sur place,

- 23 Ami, à peine un peu plus tard, de Condorcet, de Malesherbes, de Franklin, il est nommé membre honoraire de l'Académie des sciences en 1781.
- 24 Voir lettres 6 et 7 : il s'agit du frère de l'Abbé Morellet, du géologue Desmarest et du graveur Jean-Jacques de Boissieu.
- 25 Je remercie Gilles Montègre, Guy Boistel et Colette Le Lay pour leurs suggestions de recherche, que je n'ai pas encore su faire aboutir.
- 26 Son départ se sait vite à Paris : D'Alembert en écrit à son fidèle Lagrange, alors en résidence à Turin, le 18 juin. L'annonce est donnée en post-scriptum, sans aménité : « Ce de Lalande est allé en Italie ; j'espère que les Italiens le secoueront comme la vermine à laquelle il ressemble » (Lagrange, *Œuvres*, Paris, Gauthier-Villars, 1867-1889, t. XIII, p. 41). On peut encore citer ces mots désobligeants, huit ans plus tard, dans une autre lettre à Lagrange, le 6 décembre 1773, à l'époque où Boscovich est en France : « Vous et lui [Boscovich] êtes une preuve bien sensible de ce que vous me disiez il y a quelque temps que *les prétentions sont en raison inverse du mérite*. M. De la Lande est depuis plus de huit jours à Versailles, où il intrigue avec son ami Boscovich » (*ibid.*, p. 275-276). Sur les difficiles relations entre Lalande et D'Alembert, voir John Pappas, « R. J. Boscovich et l'Académie des sciences de Paris », *Revue d'histoire des sciences*, 49/4, 1996, p. 401-414.
- 27 La connaissance livresque se veut une connaissance objective. Il mentionne dans les rééditions de son voyage, argument de vente, qu'il a pu compter sur ses correspondants pour enrichir son *Voyage*. Voir Alessandro Verri à son frère, Turin, 31 mars 1767, plus sensible que Lalande, dirait-on, à la variété, la subjectivité de ces indispensables correspondants : « Pour voyager avec profit et trouver des correspondants utiles et honorables, il faut faire de bonnes connaissances, et quelques autres [...]. Celui qui négligerait de se gagner de pareils correspondants voyagerait comme une malle » (*Voyage à Paris et à Londres* [1766-1767], éd. cit., p. 371).

insiste-t-il, un bon guide pour le duc (lettre 8). Ils se sont effectivement croisés à Florence (lettre 9)²⁸.

Lalande, toujours actif, a réussi selon ses dires à faire le voyage de retour en bonne compagnie. C'est à Lesage qu'il raconte, à peine rentré à Paris, le 24 janvier 1766, qu'il a pu faire le voyage de retour en compagnie cette fois d'un savant, le père Boscovich, et non d'un grand de ce monde. Or ce très célèbre jésuite, Ragusain d'origine, présente l'avantage – que Lalande escomptait bien tirer d'un grand seigneur – de savoir se faire introduire dans les sociétés savantes d'Italie.

Pour moi, j'ai voyagé d'abord avec un comte romain qui m'a mené jusqu'à Rome ; le reste du voyage je l'ai fait avec le P. Boscovich, un des plus grands génies de l'Italie qui jouit partout de la plus haute considération et qui m'a procuré un voyage beaucoup plus délicieux que n'eût pu faire qui que ce soit au monde (lettre 9).

142

Cette dernière phrase, adressée à un tiers, confirme que les enthousiastes remerciements adressés à Boscovich lui-même ne sont pas une politesse formelle. En effet, de Gênes, sur son chemin du retour, Lalande remercie Boscovich pour « tous les soins que vous avez pris de moi pendant trois mois²⁹ », ils ont donc dû quitter Rome à la fin août³⁰. Lalande, qui pensait apparemment que les Italiens obéissaient à des réflexes de hiérarchie d'Ancien Régime, découvre que la noblesse du savoir existe aussi, que l'anoblissement symbolique de la figure du savant, dont il ignore forcément qu'il culminera au XIX^e siècle, est en marche.

La vanité légendaire de Lalande n'explique pas tout et sa mise au point rappelle que la hiérarchie personnelle – dans la société, mais est-ce toujours le cas dans la République des Lettres ? – reste alors en faveur des grands seigneurs³¹ ; ainsi

28 La *Gazette de France* précise le 9 octobre que le duc a été présenté à l'infant Dom Ferdinand à Parme, le 18 octobre qu'il a été présenté à Florence au grand-duc et à la grande-duchesse, le 13 décembre qu'il a reçu « du Roi de Naples l'accueil le plus distingué ».

29 30 novembre 1765 (Vladimir Varicák, « Drugi ulomak Boskoviceve Korespondencije », art. cit., p. 227). Lalande poursuit : « [...] vous avez rendu mon voyage d'Italie si agréable, si commode, si prompt, que je ne penserai jamais aux délices de l'Italie sans penser à celui qui me les a presque toutes procurées ». Il lui répète le 6 avril 1766 : « [...] tout le plaisir a été pour moi qui ai fait le voyage le plus curieux et le plus amusant qu'on puisse imaginer » (*ibid.*, p. 231). De son côté, Boscovich écrit à un de ses correspondants, le 26 novembre, qu'il a quitté Lalande la veille (Boscovich, *Lettere a Giovan Stefano Conti*, éd. Gino Arrighi, Firenze, Olschki, 1980, p. 180).

30 Les *Mémoires de mathématiques et de physique tirés des registres de l'Académie royale des sciences* pour l'année 1788 (Paris, Imprimerie nationale, 1790) conservent aux pages 233 à 239 un « Mémoire sur l'éclipse de Soleil du 16 août 1765, observée à Rome » signé de Lalande.

31 Il est donc possible de dater des années 1770 et surtout 1780, mais non plus tôt, l'évolution que regretteront les traditionalistes, cette suprématie des hommes de lettres sur les grands. Voir par exemple le récit rétrospectif de Norvins (né en 1769), composé à partir de 1838 et

les « honoraires » par exemple, sont-ils toujours cités avant les savants, dans les procès-verbaux des séances de l'Académie des sciences de Paris. Revanche acide ? Signe de l'évolution des mœurs en faveur d'une meilleure reconnaissance sociale des talents scientifiques ? Toujours est-il qu'il se félicite de ce que Boscovich lui ait offert plus que le duc n'aurait pu : « J'ai été présenté dans toutes les cours et à tous les souverains, *comme l'a pu être M. le duc*, et j'ai observé tout ce qui méritait d'être observé » (lettre 9, nous soulignons) ; vraie ou non, satirique ou non, l'observation mérite d'être notée. À un certain degré, l'éminence scientifique (dans le cas de Boscovich, elle est alors universelle et reconnue) peut tenir lieu de noblesse pour être reçu dans les cours.

Boscovich est resté en correspondance avec Lalande toute sa vie. Il a dû se montrer d'autant plus serviable envers Lalande, dès ce voyage en commun de 1765, qu'il le savait ami de La Condamine et faisait tout ce qu'il pouvait pour se faire admettre à l'Académie des sciences de Paris. La Condamine avait fait lui aussi le voyage d'Italie en 1755-1756 et y avait rencontré Boscovich, qu'il connaissait nécessairement déjà de réputation, le savant Jésuite étant correspondant de l'Académie des sciences depuis 1748 ; ils s'étaient revus lors du séjour de Boscovich à Paris en 1760³². En tout cas, Lalande ne tarit pas d'éloges publics sur Boscovich dans son *Voyage en Italie*³³ et les historiens s'accordent à regarder leur relation comme très cordiale. Lalande redouble d'éloges, dix ans plus tard, dans un article du *Journal des savants* d'avril 1776, alors qu'il sait Boscovich attaqué par D'Alembert.

John Pappas a réfuté l'accusation portée par Lalande contre D'Alembert et Condorcet, selon laquelle ils avaient forcé le savant ragusain à retourner en Italie ; il a montré que Boscovich a quitté la France parce qu'un éditeur italien acceptait de publier ses nouvelles œuvres en 5 volumes alors que le gouvernement français refusait de les faire imprimer sur les presses royales.

publié en 3 volumes à partir de 1896, *Mémorial*, Paris, Plon, 1896, t. I, p. 160-161 : « [...] le grand seigneur et le millionnaire, élèves de la même civilisation, au lieu de se montrer les protecteurs de ces hommes d'élite, s'en montraient les courtisans. [...] La sociabilité était une arche sainte que nul n'eût osé profaner. Car personne n'eût consenti à déroger, ce qui serait arrivé à tout grand seigneur qui se fût oublié au point de manquer à un savant, à un artiste, à un académicien. » Voir ci-dessus, note 18.

32 Voir les 39 lettres écrites par Boscovich à son frère, publiées avec une étude traduite en français par Zeljko Markovic dans *Grada Knjiga*, t. II, Zagreb, Académie yougoslave des sciences et des lettres, 1957, p. 5-242.

33 Jérôme Lalande, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon, s.n., 1769 [2^e éd.], t. I, p. 271 : « L'Observatoire du collège de Brera que l'on vient de terminer en 1766, est un des plus commodes, des plus solides, des plus ingénieusement disposés et des mieux assortis que je connaisse. Le P. Boscovich qui en a donné le plan, qui en a fait exécuter le modèle, et qui a présidé à la construction, étant aussi grand astronome qu'habile ingénieur, n'a pu manquer d'y réunir tous les avantages possibles ; il a même contribué de ses propres deniers à cette construction. »

Boscovich, explique John Pappas, était le pire ennemi de lui-même ; c'est son orgueil, sa manière hautaine et sa courtoisie qui suscitèrent le ressentiment de ses collègues et lui aliénèrent l'Académie des sciences. En tout cas, Lalande ne devait pas se révéler ingrat : il fit tout ce qu'il put pour aider Boscovich à entrer à l'Académie des sciences, même s'il était poussé à cet activisme, finalement infructueux, par sa vindicte légendaire contre D'Alembert autant que par sa très réelle estime ou sa reconnaissance pour Boscovich³⁴. Il lui rendit hommage après son décès, survenu à Milan le 13 février 1787, dans le *Journal de Paris* du 13 mars 1787. Et dans le *Journal des savants* de février 1792 (p. 113-118), sous le couvert de donner la recension d'un *Elogio del Boscovich* par Bajamonti publié en 1789 à Raguse, il publia un nouvel éloge nécrologique de son ami qui, se souvenait Lalande, « était un peu vif et irascible, du moins son ton en avait l'air, même avec ses amis, c'est le seul défaut qu'on lui ait connu, mais il était racheté par toutes les qualités qui constituent un grand homme ». Sans prétendre que les missives privées sont nécessairement plus « sincères » que les hommages publiés, les correspondances offrent, qui pourrait encore en douter, une perspective irremplaçable pour se représenter, dans ses grandeurs comme dans ses servitudes, la vie matérielle des savants.

34 « Documents inédits sur les relations de Boscovich avec la France », *Physis. Rivista Internazionale di Storia della Scienza*, 28/1, 1991, p. 163-198.

ANNEXE

Une saison de l'amitié entre Lalande et Lesage, 9 lettres inédites (1762-1766)

Lettre 1, Lesage à Bonnet, Genève, été 1762 (Bibliothèque de Genève, ms. Bonnet 41, fol. 71.
Autographe sur une carte à jouer)

Très cher philosophe,

Je ne vois absolument rien dans votre bon billet, qui me fasse connaître que vous avez reçu ma petite lettre de mardi. J'y trouve au contraire deux petits traits qui semblent indiquer que vous ne l'avez pas reçue.

Je n'ai pas encore écrit à M. de Lalande.

J'attends de savoir à peu près quel sera le succès d'une opération qu'on a fait[e] à Mme d'Enville, et dont les suites pourraient me retenir ici plus longtemps que je ne l'aurais écrit à notre ami.

Lettre 2, Lesage à Bonnet, Genève, 28 septembre 1762 (Bibliothèque de Genève, ms. Bonnet 41, fol. 73 r^o-v^o. LAS. Adresse: « A Monsieur / Monsieur Bonnet de La Rive / membre des principales Académies / à Genthod ou a Thonex »)

Le bon présent que vous me faites-là, mon respectable ami! J'en ai dévoré vingt ou trente pages par ci par là, avec un plaisir qui tenait du saisissement. Et je me délecte d'avance, de l'idée que je pourrais le lire d'un bout à l'autre avec la plus grande attention, après le départ de cette estimable famille qui prend tous mes moments. En attendant, j'en régalerai un peu M. Deluc.

C'est pour samedi, qu'on attend M. de Richelieu; et c'est par conséquent pour ce temps-là, que j'ai encore quelques lueurs d'espérance de voir notre inconcevable correspondant. Cette lueur est devenue encore plus faible que ci-devant; par l'arrivée inopinée d'un paquet à M. Deluc, que M. de Lalande s'était chargé d'apporter lui-même s'il le pouvait. Ce paquet, contenait le manuscrit de M. Deluc, crayonné par M. de La Condamine de notes fort intéressantes et fort flatteuses pour l'auteur.

146

N'avez-vous point ri, avec Madame ou avec Mademoiselle Bonnet, du petit dépit que je témoignais dans ma dernière carte, contre les correspondants prévenus et négligents, et de la belle résolution que j'y manifestais de ne plus adresser mes ouvrages qu'à tout le public à la fois, sans intercesseurs ni précurseurs.

Les 4 syndics siégeants³⁵ soupèrent hier chez Madame la duchesse d'Enville, avec M. le Résident³⁶ et sa femme. Je ne voulus absolument pas en être, ce que j'aurais cru indécent. Et par accommodement, je soupai avec M^{lle} de La Rochefoucauld, dans la chambre de M^{me} la comtesse de Rohan-Chabot³⁷. Je ne vis le reste de la compagnie qu'en sortant, excepté la duchesse et M. Galiffe³⁸, qui vinrent passer demi-heure avec nous avant souper et autant après. Point de nouvelles encore de cette paix tant désirée.

Agréez, je vous prie, mes tendres remerciements et le renouvellement des assurances d'un dévouement qui ne finira qu'avec la vie de

Votre ami et admirateur

Lesage

Genève. 28^{me} 7^{bre} 1762.

35 Les quatre membres du Petit Conseil qui le dirigent.

36 Étienne Jean de Guimard Des Rocheretz, baron de Montpérourx, résident de France à Genève depuis 1750 et remplacé en décembre 1765 par Hennin.

37 Les deux filles, respectivement cadette et aînée, de la duchesse d'Enville.

38 Jean (1703-1766), syndic en 1704, 1758 et 1762.

Lettre 3, Brouillon d'une lettre de Lesage à Lalande, Genève, 21 septembre 1763 (Bibliothèque de Genève, ms. suppl. 517, fol. 403-404. « à M. de La Lande, de l'Académie Ro. des sciences, etc, Place de la Croix rouge, à Paris »)

Vous m'avez furieusement négligé, Monsieur et très cher confrère; serait-ce par un excès de sécurité sur la façon dont je le prendrais ou au contraire par l'appréhension de ne pouvoir pas me faire goûter vos excuses pour votre négligence passée? Serait-ce que mon enthousiasme pour un genre qui n'est plus de mode vous eût réellement alarmé sur la solidité de mon discernement; ou que, sans m'en blâmer vous-même, vous craignissiez que le ridicule n'en rejallât jusqu'à vous, si vous resserriez davantage les liens qui nous unissent? Serait-ce que vous eussiez peur que je ne vous fatiguasse de mémoires peu propres à être goûtés par l'Académie; et que votre bon cœur redoutait [*sic*] d'avoir à m'apprendre la nouvelle de leur peu de succès? Serait-ce parce que vous aviez pris une idée désavantageuse de mon caractère, sur le refus fortement motivé que je faisais d'entrer en correspondance avec une femme dont cependant la société avait longtemps fait mes délices, et sur ce qu'on disait que je m'étais aidé [*sic*] à la décrier? Ou bien enfin, serait-ce tout simplement parce que vous êtes en général fort négligent dans vos correspondances; parce que vos grandes occupations ont encore augmenté depuis un an; et parce que votre santé est plus délabrée que jamais?

Je ne chercherai point à vous édifier, sur quelques-unes de ces conjectures qui ne me sont point avantageuses: soit, parce que je veux vous en éviter l'ennui; soit parce qu'il y en a une entre autres dont je ne puis me laver qu'en barbouillant quelqu'un. Je ne juge pas la pièce que je vous envoie digne d'entrer dans la collection dont l'Académie fait imprimer actuellement le 4^e volume. Mais si vous pouviez sans sollicitations, la faire paraître dans le *Journal des savants*, je vous serais très obligé de ce soin. Et en cas qu'elle vous paraisse défectueuse à quelques égards, faites-y les retranchements, déplacements et corrections que vous jugerez nécessaires, sans m'en donner avis. Bien entendu, que ce ne sera qu'autant qu'elles ne vous coûteront presque rien de temps.

J'ai, Monsieur, un mémoire physico-mathématique sur l'agriculture, presque tout prêt. Si vous jugez qu'il est temps encore de le faire imprimer dans ce volume qui est depuis si longtemps sous presse, au cas que l'Académie le goûtât, je laisserais toute autre chose pour l'achever; et je le ferais partir trois ou quatre jours après que j'aurais reçu votre réponse.

J'en dis autant d'un mémoire de demi-page, sur un moyen aisé à exécuter, pour prévenir presque entièrement les frottements d'une horloge, en doublant seulement la dépense. J'en ai autrefois écrit à M. D'Alembert; et je vous en ai entretenu un instant.

Je pourrais encore, si vous me le conseillez, y joindre une troisième pièce : savoir, une nouvelle démonstration du principe de l'équilibre, indépendant de celui de la décomposition des forces.

Comme j'ai changé de quartier, et que je me suis mis en ménage, je puis bien vous promettre un appartement plus agréable et plus libre que celui où vous auriez logé l'année dernière. Mais le départ de Mme d'Enville, qui avait le crédit de rassembler chez elle les gens même qui ont le plus accoutumé d'être dispersés dans la campagne, rend le séjour de Genève moins animé; et me rend par conséquent plus timide pour vous presser de venir nous voir. Il y a cependant une très bonne compagnie chez Mme d'Harcourt, chez Mrs Tronchin, chez Voltaire, et quelquefois un peu chez Mme la Résidente de France (née de Lalande³⁹); et nous avons toujours les mêmes gens de lettres dont je vous avais fait la liste une fois. Venez seulement, mon cher confrère, trouver des gens qui brûlent d'envie de vous voir : nous vous tiendrons d'autant plus compte de votre visite qu'elle sera plus désintéressée cet automne qu'elle n'aurait pu l'être l'automne dernier⁴⁰.

148

Les papiers publics, qui nous avaient informés de votre voyage à Londres⁴¹, pour examiner la machine de M. Harrison, avec Mrs Camus, de la Condamine, et Berthoud ne nous ont point appris en quoi elle consistait, et quel jugement vous en aviez porté. Serait-ce trop exiger de votre complaisance que de vous prier de m'en dire un mot? Je suis avec une amitié respectueuse,

Monsieur et très cher confrère,

Votre très humble et très obéissant serviteur

Genève, A la cour de S^t Pierre, 21^e 7^{bre} 1763.

39 Voir note 34.

40 Lesage écrit « dernière ».

41 Le *Mercur de France* de juillet 1763 annonce ce voyage à la rubrique « De Londres, 14 juin 1763 », p. 193.

Lettre 4, Brouillon d'une lettre de Lesage à Lalande, Genève, 15 octobre 1763 (Bibliothèque de Genève, ms. suppl. 517, fol. 406, « A M. de La Lande, de l'Académie des sciences, etc., à Bourg en Bresse »)

À la cour de S^t Pierre, Genève, 15^e 8^{bre} 1763.

Monsieur et très cher confrère,

Le 21^e du mois dernier, je vous écrivis une grande lettre, adressée à Paris, où entre autres choses, je vous invitais à venir nous trouver cet automne. Mais, il y a apparence que vous ne l'avez pas reçue et que vous ne la recevrez pas en province, puisque vous ne m'y avez pas encore répondu : car, si on vous l'avait envoyée, à Bourg ou à Lyon, où l'on m'a dit depuis peu que vous deviez être déjà sur la fin de 7^{bre}, vous auriez [eu déjà] le temps de me répondre. C'est pourquoi je vais vous répéter la même prière : mais, sans vous répéter tout le reste qui est moins pressé ; parce que je présume que vous trouverez ma précédente chez vos hôtes, en arrivant à Paris.

Je vous y disais donc : que m'étant mis seul en ménage, dans un appartement plus commode et plus agréable que je n'étais avec ma famille, et y ayant encore très bonne compagnie à voir ici, malgré les vendanges et le départ de Mme d'Enville, j'osais me flatter que nous vous y posséderions.

Mme Bonnet se porte mieux. M. Deluc s'est tiré d'une grande maladie. Je suis toujours avec tout le dévouement possible,

Monsieur et très cher confrère,
[etc.]

Le 12 mai 1765

Monsieur et cher confrère,

150 Après une si longue interruption de correspondance, je ne devrais pas commencer par vous demander une grâce, mais je suis trop sûr de votre amitié pour avoir la moindre défiance ; je commence donc sans préface. Madame la duchesse d'Enville et M. le duc de La Rochefoucauld partent après-demain mardi pour Genève, ce seigneur avait formé le projet d'un voyage d'Italie et il voulait avoir un homme de lettres avec lui, c'est à Genève que la chose doit se décider, c'est même de là qu'il doit partir à ce qu'on croit. Il avait d'abord choisi un homme de l'académie des inscriptions, mais l'arrangement n'a pas pu avoir lieu, M. le duc de Nivernois a proposé votre ami, on n'a dit ni oui ni non, je voudrais bien savoir ce qu'on pense de lui, et ce qu'on pense au sujet du voyage d'Italie ; vous êtes assez bien à cette cour-là pour pouvoir m'instruire de ce qui s'y passe, et si par hasard vous étiez un peu lié avec M. Tronchin, vous ou quelqu'un de vos amis, et que vous pussiez me mettre bien dans ses papiers, vous avanceriez prodigieusement mon affaire, car il est chef du conseil de madame la duchesse et il mérite bien de l'être.

Vous sentirez aisément combien cette affaire m'intéresse quand je vous dirai que mon voyage d'Italie était décidé pour le mois d'août prochain, si je pars seul, ayant peu d'argent à dépenser, j'aurai peu d'agrémens et peu de facilités, mais avec un grand seigneur, toutes les voies seront larges et toutes les portes seront ouvertes.

Le soin que j'ai pris pour me préparer à ce voyage fait que je puis être utile à M. le duc, même dans le genre qui n'est point celui de mes principales études. J'ai déjà lu et étudié le Piranese, les *Avanzi dell'antica Roma* d'Overbeke, *Le Magnificienze di Roma da Giuseppe Vasi*, j'ai lu Misson, Grolée, et *Les Délices de l'Italie*⁴², et à la réserve des minuties dont un curieux n'a pas le temps de

42 Après l'édition en latin de 1708, une édition française avait paru in-folio : *Les Restes de l'ancienne Rome, recherchés avec soin, mesurés, dessinés sur les lieux, et gravés*, Amsterdam, Michel d'Overbeke, 1709, une autre au même format chez Gosse à La Haye en 1763. Lalande fait visiblement allusion à une édition italienne, peut-être parce que son format la lui rendait plus accessible : Overbeke (Bonaventure d'), *De gli Avanzi dell'antica Roma, opera postuma di Bonaventuro Overbeke tradotta e di varie osservazioni critiche e riflessive accresciuta di Paolo Rolli*, Londres, s.n., 1739, in-8°. Giuseppe Vasi, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, Roma, Chracas et Barbiellini, 1747-1761, 10 tomes en 5 vol. Pierre-Jean Grosley, *Nouveaux mémoires ou Observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, trad. du suédois, Londres, J. Nourse, 1764, 3 vol. in-8°. Abbé Rogissart, *Les Délices de l'Italie, contenant une description exacte du pays, des principales villes, de toutes les*

s'occuper, je connais fort bien ce qu'il faut connaître pour faire utilement le voyage. L'histoire naturelle et les arts qui sont pour tout le monde un objet de curiosité entrent spécialement dans le projet de mon voyage, et il y en a plusieurs que j'espère examiner, tels que la cristallisation de l'alun, les raffineries de soufre, la filature des cordes à boyaux, les fleurs artificielles, le poli des pierres dures, l'émail, le biffus de la pinne marine etc. J'ai déjà des lettres pour tous les ambassadeurs afin d'être présenté dans les cours, car il faut les connaître, aussi bien que les vergers de Tivoli, *et praeceps Anio et Tiburni lucus et uda Mobilibus pomaria rivus*⁴³, où Horace allait se délasser de la cour d'Auguste.

Vous voyez donc, mon cher ami, que mes projets et mes goûts me rapprochent tout à fait de ce qui convient ici ; d'ailleurs accoutumé à voyager, j'ai toutes les notions préliminaires d'un voyageur. Si avec tout cela je pouvais convenir à Madame la duchesse d'Enville, sans aucune sorte de prétention ni d'intérêt, je serais enchanté de voyager en si bonne compagnie. Je vous prie en grâce de faire à cet égard tout ce qui dépendra de vous et de me donner avis de vos premières conversations.

Je n'ai point reçu de nouvelles de notre cher Bonnet, depuis qu'il m'avait parlé d'un nouvel ouvrage qui paraissait, je lui répondis que j'en ferais avec empressement l'extrait dans le *Journal des savants* mais que j'aurais voulu qu'il me suggérât les principaux traits qu'il souhaitait d'y faire entrer pour donner une notion plus exacte de son livre, assurez-le de mes devoirs et demandez-lui une réponse à ce sujet.

Je suis fort impatient de voir l'ouvrage de M. Deluc ; M. de Beost et M. Brisson travaillent actuellement pour ses thermomètres ; mais M. Brisson lui soutient toujours qu'il n'y a d'autre terme fixe que la glace fondante et la chaleur du corps humain, qu'avec ces deux termes le mercure et l'esprit de vin donnent des thermomètres qui sont très bien d'accord, et que toute autre méthode est incertaine. Dites-lui qu'il ne soit pas si difficile à contenter, *multa dum perpoliuntur intereunt*⁴⁴, et qu'il satisfasse enfin l'impatience du public, sans s'embarrasser des atmosphères des planètes.

Comment vont, mon cher confrère, et votre santé et vos études ? Si vous me demandez des nouvelles des miennes je vous dirai que je me porte mieux que jamais, que j'achève de faire imprimer ma connaissance des mouvements

antiquités et de toutes les raretés qui s'y trouvent, Amsterdam, s.n., 1743, 4 vol. in-12. La première édition remonte à 1706.

43 « [Rien ne m'a autant ému que] les chutes de l'Anio, les forêts de Tiburne et les ruisseaux dans les vergers » / « *Et praeceps Anio ac Tiburni lucus et uda Mobilibus pomaria rivus* » (Horace, *Odes*, I, VII, « A Munatius Plancus »).

44 Phrase de Quintilien qui devait résumer aux yeux de Lalande les avantages de sa méthode, car il la cite plusieurs fois dans son œuvre : « [...] pendant qu'on traîne à les améliorer, les choses perdent de leur intérêt ».

célestes pour 1767, avec les arts de l'hongrois, du corroyeur, du maroquinier et du mégissier⁴⁵, je n'attends que cela pour partir, je me rendrai à Bourg au commencement de juillet, et je passerai les Alpes au mois d'août à moins que ces dispositions ne soient agréablement dérangées. V'abbraccio strettissimamente, rimango tutto con voi, devotissimo, anzi fidelissimo amico⁴⁶,

Lalande

Je vous demande le secret sur cette affaire dans le cas où elle ne réussirait pas. J'oubliais de vous dire qu'on m'a assuré que M. le duc avait dit qu'il ne mènerait personne avec lui, ou que ce serait moi, mais vous verrez bien par vous-même si ses dispositions sont aussi favorables, et si son voyage est assuré.

45 Les volumes cités ont été publiés à Paris, par Saillant et Nyon, 1761, in-fol., dans les « Descriptions des arts et métiers, faites ou approuvées par MM. de l'Académie royale des sciences ».

46 « Je vous embrasse de tout cœur, et reste votre très dévoué, ou plutôt votre très fidèle ami ».

Du 24 mai

Je fus hier deux fois chez Mme d'Enville, sans pouvoir la trouver seule, et même sans le chercher beaucoup parce que je voulais laisser à M. Tronchin l'honneur de lui en parler le premier, et qu'il me dit hier même qu'il ne voulait pas lui parler si tôt d'autre chose que de sa douleur⁴⁷. Cependant vous ayant nommé à propos de livres nouveaux, elle en prit occasion de nous parler des démarches du Duc de Nivernois⁴⁸ pour vous, et de quelques légers motifs qui lui avaient fait préférer Mrs Desmarais⁴⁹ et Morellet. Puis on [brisa?] la conversation.

Je suis très fâché du mauvais succès de cette affaire. Mais vous pouvez au moins être assuré du secret de ma part ; et je ferai tous mes efforts pour que vous puissiez au moins accompagner le Duc, comme un voyageur, qui suit la même route, et à la compagnie duquel il a pris goût en route.

Lesage

153

-
- 47 La duchesse est alors en deuil de sa fille cadette Adélaïde-Émilie, morte à Paris le 6 avril 1765, après trois mois de maladie ; elle se reproche de ne pas avoir pris plus tôt la route de Genève, persuadée que Tronchin aurait sauvé son enfant.
- 48 En mai 1763, Lalande, en voyage en Angleterre, avait rencontré les savants appelés par le duc de Nivernois, ambassadeur de France, pour juger de la machine de Harrison (voir ci-dessus lettre 3). Il dut le rencontrer à cette époque, et peut-être avant cette date à l'Académie des sciences.
- 49 Nicolas Desmarest (1725-1815) est un proche collaborateur de Turgot, que celui-ci est ravi d'envoyer ainsi s'instruire en Italie.

Monsieur et très cher confrère,

Peu après le départ de ma lettre du 24^e, je parlai encore à Mme la duchesse d'Enville. Elle ne me dit rien que de satisfaisant. Mais elle me renvoya à son fils, pour une réponse plus positive. Or M. le duc de La Rochefoucauld n'est pas arrivé tout de suite ; je n'ai bien pu lui parler en particulier et à tête reposée, qu'avant hier, à l'heure même du départ du courrier ; et il n'en partit point hier. Ne soyez donc point surpris ni fâché de recevoir cette lettre-ci, seulement 5 jours après la précédente.

154

M. le Duc est très fâché de ce que le choix qu'il avait déjà fait de deux personnes pour l'accompagner dans son voyage l'empêche de lier cette partie avec un homme de votre mérite et de votre célébrité. Mais il sera ravi de se rencontrer avec vous, dans les divers lieux où votre curiosité vous attirera l'un et l'autre, et d'y contribuer, s'il était nécessaire, aux agréments de votre réception. J'ai cru entrevoir la cause de votre exclusion. C'est que les petites Altesses, qui ne se connaissent pas en mérite littéraire, pourraient ne pas vous traiter avec toute la considération que vous méritez ; ce qui ferait une peine infinie à M. le Duc : au lieu que les deux compagnons qu'on lui a conseillé[s], n'ayant pas lieu de s'attendre à autant de considération, ils seront moins blessés si on leur manque. J'ai aperçu aussi qu'on ne paraissait pas tout à fait aussi instruit de vos belles connaissances que des profondes. Je désire fort que le grand vide qui vient de se faire à l'Académie⁵⁰ soit rempli de façon à vous valoir quelque chose. Faites-moi le plaisir de m'apprendre quel sera aussi le successeur de M. Clairaut, dans la direction du *Journal des savants*, et dissipez ou confirmez l'étonnement où m'a jeté un Mémoire de M. Trébuchet⁵¹, où l'on ne donne que 32 à 33 ans de vie à un astronome dont les travaux ne semblent pouvoir être le fruit que de 30 à 40 ans d'étude.

Lesage

50 Le 10 novembre 1765, D'Alembert, surnuméraire depuis 1756, devint pensionnaire mécanicien en remplacement de Clairaut décédé le 17 mai.

51 Claude-Étienne Trébuchet (1722-1784), mathématicien connu pour ses calculs des passages de Vénus, et qui collabora aux calculs de la *Connaissance des temps*, l'almanach de l'Académie des sciences publié par Lalande depuis 1759.

Lettre 8, Lalande à Lesage, Lyon, 10 juin 1765 (Philadelphie, Historical Society of Pennsylvania, Dreer collection, Astronomers and mathematicians. LAS. Adresse : « Monsieur / Monsieur Lesage, correspondant de l'académie / royale des sciences, cour St Pierre / à Genève ». Cachet postal « DE LYON »⁵²)

Lyon, lundi 10 juin 1765

Monsieur et très cher ami,

Je suis confus de tous les embarras que vous a donnés mon affaire, et j'ai vu par votre activité et vos soins combien l'on est sûr d'un ami tel que vous ; les philosophes ne sont pas toujours si empressés et si tendres, je vous fais mes plus humbles remerciements de tous vos soins, daignez les faire à M. Tronchin qui a bien voulu vous aider. La personne qui m'avait rendu les dispositions de Madame d'Enville et de M. de la Rochefoucauld en partant de Paris avait été mal informée, si j'avais pu croire qu'il y eût un choix fait, je me serais bien gardé de vous compromettre et moi aussi.

Mes motifs de consolation sont que M. le duc pourra bien n'avoir pas toute la satisfaction qu'il s'est promise de M. Desm.⁵³ (je ne connais pas l'autre⁵⁴) et que son voyage aurait pu être plus long que mes affaires ne me permettent. Au reste je vais aussi en Italie avec un seigneur qui me donne place dans sa voiture jusqu'à Rome, qui me procurera dans la route tous les agréments qu'un italien doit y trouver ; nous sommes partis samedi de Paris nous partons demain mardi pour Turin, et je verrai encore plus tôt ce séjour fameux après lequel je soupire depuis si longtemps. Quand M. le duc arrivera à Rome, j'espère être en état de lui parler de choses qui pourront y intéresser sa curiosité, je vous prie de l'assurer de mes respects, et de lui dire que je serai enchanté si ce voyage me procure seulement l'honneur de lui faire ma cour en Italie.

Vous comprenez mon cher confrère que les préparatifs d'un voyage auquel je ne m'attendais pas encore m'aient empêché de répondre tout de suite à vos deux lettres. Je vous prie de dire à notre cher ami Bonnet que je n'ai point reçu son livre, que je le prie de m'envoyer un extrait à Rome chez l'ambassadeur

52 L'intérêt de cette collection a été souligné de longue date par Richard D. Altick, « A neglected source for literary biography », *Publications of the Modern Language Association*, 64/3, 1949, p. 319-324.

53 Le 30 juin 1765, D'Alembert rédige pour Desmarest une lettre de recommandation auprès de Lagrange ; compte tenu du ton de franche camaraderie habituel entre les deux mathématiciens, cette lettre peut paraître froide. Desmarest y est présenté comme « un homme de mérite et très éclairé » qui va en Italie « pour y faire des observations d'histoire naturelle ». Ni le duc ni les autres compagnons de voyage ne sont cités. Le 1^{er} janvier 1766, Lagrange répond que Desmarest « n'a fait que passer, mais il m'a donné espérance de le revoir à son retour d'Italie ».

54 Parle-t-il de Jean-François Morellet ou de Jean-Jacques de Boissieu ? Ces jeunes hommes qui, outre Desmarest, accompagnent le duc sont tous deux d'ascendance lyonnaise.

de France⁵⁵, j'y ajouterai ce qui conviendra et je l'enverrai au *Journal des savants*, dont je suis membre depuis la mort de M. Clairaut.

Je suis avec le plus tendre attachement,

Mon cher confrère,

Votre très humble et très ob. serv. Delalande.

55 L'abbé de Bernis.

À Paris le 24 janv. 1766

Monsieur et très cher confrère,

En arrivant d'Italie et après un voyage délicieux⁵⁶ pour lequel vous avez pris tant de peines, mon premier soin est de vous réitérer les remerciements que je vous dois, et de vous faire part de mon retour. J'ai eu la satisfaction de voir M. le duc de La Rochefoucauld à Florence, de faire connaissance avec lui et de lui parler de vous, il avait avec lui M. Desmarest, M. Morellet, et un dessinateur. Pour moi, j'ai voyagé d'abord avec un comte romain qui m'a mené jusqu'à Rome ; le reste du voyage je l'ai fait avec le P. Boscovich, un des plus grands génies de l'Italie qui jouit partout de la plus haute considération et qui m'a procuré un voyage beaucoup plus délicieux que n'eût pu faire qui que ce soit au monde. J'ai été présenté dans toutes les cours et à tous les souverains, comme l'a pu être M. le duc, et j'ai observé tout ce qui méritait d'être observé.

En arrivant j'ai trouvé à Paris la *Contemplation*⁵⁷ de notre cher ami M. Bonnet⁵⁸, je vois déjà que ce livre va être infiniment instructif et amusant pour moi ; et j'en vais faire deux amples extraits pour le *Journal des savants*, à moins que le médecin qui fait l'histoire naturelle ne m'ait déjà prévenu. Faites lui mes plus tendres remerciements, en attendant que je les lui fasse moi-même.

Donnez-moi un peu des nouvelles du livre de M. Deluc et faites-lui mille compliments pour moi, on me demande de ses nouvelles de tous les pays du monde.

Je suis enchanté d'apprendre que vous avez les papiers de M. Fatio (ceux de Worcestershire vous sont-ils aussi parvenus?) et que vous comptez toujours nous apprendre la cause et le principe universel des mouvements de la nature⁵⁹,

56 Voir note 28.

57 Voir ci-dessus la lettre 8.

58 Sans doute à cause du compliment qui le regardait, Bonnet lut cette lettre. Il écrivit à Lalande, le 31 janvier : « Hier, mon digne et célèbre ami et confrère, je ne fus pas médiocrement surpris, lorsque M. Lesage me communiqua votre lettre datée de Paris le 14^e du courant. Je vous croyais au fond de l'Italie » (Bibliothèque de Genève, ms. Bonnet 72, fol. 21 v^o). Ce « 14^e », calligraphié par le copiste de Bonnet, est peut-être un lapsus. En effet le manuscrit de Lalande à Lesage porte assez lisiblement « 24 » et les lettres ne mettent pas alors deux semaines pour aller de Paris à Genève.

59 Il s'agit ici de la théorie de Lesage sur les corpuscules ultramondains dont Lalande lui a déjà parlé, avec plus de politesse que de conviction, le 26 janvier 1765 (même manuscrit, fol. 210 v^o) : « Je verrai avec plus de plaisir que personne votre ouvrage sur les corpuscules ultramondains et votre histoire de la pesanteur ; j'ai toujours l'extrait que vous m'en donnâtes il y a quelques années, mais j'espérais que vous y donneriez une forme plus propre à l'impression et je vois avec satisfaction que vous prenez ce parti-là. »

quelque prévenu que je sois contre la possibilité je me verrai avec plaisir détrompé par votre ouvrage.

Vous êtes bien bon de croire que mes travaux annoncent plus de 33 ans, je voudrais bien n'avoir pas à rougir d'être si vieux.

La mort de M. Clairaut m'a valu 1 600 £ savoir 600 £ du journal et 1 000 £ sur la marine⁶⁰, la place qu'il a laissé[e] vacante pour un adjoint étranger n'est pas encore remplie[.] Au milieu des embarras que me donnent tant d'affaires arriérées par 8 mois d'absence je ne puis m'entretenir avec vous aussi longtemps que mon cœur le désirerait, mais recevez en attendant, de nouveau, mes remerciements avec les vœux de la nouvelle année que forme votre serviteur et ami

De la Lande

⁶⁰ Les archives de la Marine donnent deux chiffres intéressants pour évaluer les revenus de Lalande. Le 1^{er} juillet 1765, il reçoit 600 £ de « gratification annuelle » (Archives nationales, MAR/C 247, liste des « savants employés et pensionnés »), et en 1782, il est enregistré pour 1 000 £ (Archives nationales, C251, p. 479). Les mêmes documents mentionnent pour l'abbé Boscovich, « directeur d'optique », des appointements de 2 000 £, depuis le 1^{er} janvier 1774.

VOLTAIRE ET LE STYLE TARDIF : UNE ESTHÉTIQUE DU REDOUBLEMENT

Nicholas Cronk

L'énergie préside aux deux formes littéraires
contrastées que sont la somme encyclopédique
ou autobiographique et la formule lapidaire.
Énergie en extension ou en intensité.

Michel Delon¹

Ne date pas d'hier le débat sur la notion de « style tardif », c'est-à-dire l'idée que certains artistes, dans la dernière période de leur carrière, choisissent de nouveaux sujets ou révèlent de nouveaux traits de style. Le terme de *Spätstil* trouve ses origines chez Theodor Adorno, qui, en 1937, publia un essai remarqué sur « Le style tardif de Beethoven »², et le débat est redevenu d'actualité avec la publication récente du dernier livre d'Edward Said, *On Late Style*, qui a été traduit en français, sous le titre *Du style tardif*³. Le cas de Tolstoï, dont les dernières œuvres sont marquées par une obsession de la religion et la mort, est célèbre. On connaît aussi ces cas d'été de la Saint-Martin, où l'artiste qui croit aborder la fin de sa vie atteint une sublimation de son art – on pense aux derniers opéras de Verdi (*Falstaff*, *Otello*) ou bien aux dernières pièces de Shakespeare (*The Tempest*, *The Winter's Tale*⁴). Très différent est l'exemple des derniers tableaux du Titien, considérés aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre

1 *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, p. 155.

2 Theodor W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven » [1937], dans *Moments musicaux*, Paris, Contrechamps, 2003, p. 9-12. Le concept, sinon le terme, était déjà courant chez les historiens d'art allemands des années trente : voir Julius S. Held, « Commentary », *Art Journal*, 46/2, « Old-Age Style », 1987, p. 127-133.

3 Edward Said, *On Late Style. Music and Literature against the Grain*, London, Bloomsbury, 2006. Traduction française, *Du style tardif. Musique et littérature à contre-courant*, trad. Michelle-Viviane Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012. Voir Marielle Macé, « Late style. Terminer sans en finir », *Critique*, juin-juillet 2013, p. 485-498 ; et aussi Edward Said, « Thoughts on Late Style », *London Review of Books*, 5 août 2004, p. 3-7.

4 Le débat sur le style tardif reste actif dans le monde anglophone en partie à cause de l'importance des dernières pièces de Shakespeare ; voir, par exemple, Russ McDonald, *Shakespeare's Late Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 ; et Gordon McMullan, *Shakespeare and the Idea of Late Writing. Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

préfigurant la modernité, mais qui du vivant de l'artiste se trouvaient condamnés comme moins réussis que ses œuvres précédentes. Dans le cas des mélodies des dernières années de Robert Schumann (par exemple celles sur les textes de Nikolaus Lenau, op. 90, 1850), elles sont jugées encore aujourd'hui comme étant inférieures à celles de son année miracle de 1840, jugement critique qui n'est contesté que par un petit nombre de connaisseurs. Le concept de « style tardif » recouvre ainsi toute une gamme de connotations, et le terme même est flou, dans la mesure où l'allemand connaît une distinction terminologique entre *Spätstil* (un style tardif générique) et *Altersstil* (le style tardif d'un individu), absente et du français et de l'anglais⁵. C'est une chose de discerner un style tardif dans le cas d'un artiste spécifique ; et une autre de tenter des généralisations sur le style tardif comme phénomène général.

IMAGES DE VOLTAIRE DANS LES ANNÉES 1770

Voltaire a-t-il un style tardif ? Il parle volontiers de sa mort et de son déclin physique, et cela dès sa jeunesse : la posture de l'auteur valétudinaire mais énergique nous est parfaitement familière⁶. Mais dans quelle mesure est-il possible de parler d'un « style tardif » chez Voltaire ? On se heurte tout de suite à un obstacle majeur, car aussi surprenant que cela puisse paraître, on parle peu du style de Voltaire en général, mis à part quelques lieux communs sur son ironie ou sa concision. Le problème vient en partie de la puissante tradition éditoriale qui a façonné le corpus voltaire : tout de suite après la mort de Voltaire, les apôtres qui ont préparé l'édition de Kehl, dont Condorcet et Beaumarchais, ont pris des décisions, notamment en créant le monstrueux « Dictionnaire philosophique », qui continue à peser lourd aujourd'hui⁷. Comment apprécier l'art de la répétition chez Voltaire lorsque, dans le « Dictionnaire philosophique » de Kehl, les éditeurs avouent avoir supprimé les redites inutiles (à leurs yeux)... ? Et comment parler de l'évolution des idées de Voltaire, voire d'un éventuel style tardif, à partir d'une œuvre factice où des textes de dates différentes ont été fusionnés (plus ou moins heureusement)... ? À force de vouloir promouvoir à tout prix l'idéologie voltairienne, les éditeurs de Kehl ont affadi et nivelé l'œuvre de Voltaire, en sacrifiant souvent des traits stylistiques marquants. Toutes les éditions des œuvres complètes de Voltaire au XIX^e siècle suivront

5 Voir Michael et Linda Hutcheon, « Late style(s). The ageism of the singular », *Occasion. Interdisciplinary Studies in the Humanities* (Stanford), 4, 31 mai 2012.

6 Voir Christiane Mervaud, « De la mort annoncée de M. de Voltaire », *Travaux de littérature*, 25, « Les écrivains devant la mort », 2012, p. 223-235.

7 Voir Nicholas Cronk, « Les œuvres (in)complètes de Voltaire », dans Béatrice Didier, Jacques Neefs et Stéphane Rolet (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 307-332.

dans les grandes lignes celle de Kehl, et il reste donc très hasardeux de mener des études stylistiques de Voltaire à partir de l'édition Moland.

Les productions des années 1760 représentent le patriarcat de Ferney au sommet de sa gloire : elles n'ont rien de tardif. Voltaire a beau adopter le rôle de valétudinaire dans sa correspondance, il reste, dans toutes les grandes « affaires » des années 1760, d'un dynamisme remarquable : c'est le moment où, comme l'a dit récemment Michel Delon, « Voltaire est devenu voltairien⁸ ». Mais tout change après 1770, et du coup le parti des philosophes se croit obligé de protéger l'image de marque du patriarcat. Les lecteurs de la *Correspondance littéraire* avaient droit à des bulletins de santé concernant le grand homme, du genre « il est présentement hors de tout danger, et plusieurs lettres de Ferney confirment sa parfaite convalescence » (confirmation intéressante concernant le rôle stratégique que jouait sa correspondance), et ce même journal ne craint pas de recycler les commérages concernant la virilité du patriarcat⁹. Le problème n'est pas que Voltaire vieillit, c'est que ses idées semblent vieillir, et il le sait. En septembre 1770, la *Correspondance littéraire* réagit au dernier pamphlet de Voltaire, *Dieu : réponse au Système de la nature* : « Le patriarcat ne veut pas se départir de son *rémunérateur vengeur* ; il le croit nécessaire au bon ordre. [...] Il raisonne là-dessus comme un enfant, mais comme un joli enfant qu'il est¹⁰. » Le même article rappelle les vers de la satire *Les Cabales* « L'univers m'embarrasse, et je ne puis songer / Que cette montre existe et n'ait point d'horloger [...] » et continue : « L'existence de la montre prouve l'existence de l'horloger ; un tableau indique un peintre ; une maison annonce un architecte : voilà des arguments d'une force terrible pour les enfants¹¹. » Décidément, Voltaire n'est plus pris au sérieux comme penseur philosophique, même par ses alliés. En décembre 1770, la *Correspondance littéraire* revient sur cette image d'un Voltaire dépassé par le temps... :

Le grand Tien ou patriarcat de Ferney continue toujours à avoir un peu d'humeur contre son siècle. Deux sujets de crainte l'ont indisposé contre nous ; il craint que les portes du *Système de la nature* ne prévalent contre le roc sur lequel il a fondé l'église de Ferney ; il craint que la tragédie en prose de M. Sedaine, si elle est jouée, ne fasse tort aux tragédies en vers¹².

8 Michel Delon, « Comment Voltaire est devenu voltairien », *Revue des deux mondes*, avril 2015, p. 25-35.

9 Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 vol., t. 10, p. 210 (mars 1773) et p. 191-192 (février 1773).

10 *Ibid.*, t. 9, p. 117-118.

11 *Ibid.*, p. 118.

12 *Ibid.*, p. 176-177.

Voilà que même sa défense de la tragédie en vers devient objet d'attaque, et en soutenant la cause des vers en même temps qu'il défend le déisme d'antan, son image de marque se ternit irrémédiablement. Dans les deux cas, ces querelles remontent à la première moitié du siècle, et Voltaire se doit maintenant de trouver un ton plus convenable, plus « jeune », pour répondre à ses critiques et pour se défendre.

162 Les publications de la dernière décennie de Voltaire n'ont pas toujours eu bonne presse, et les critiques venaient non seulement de ses ennemis, mais aussi, ce qui était bien plus gênant, de ses alliés... : « Les libraires de Genève ont donné un troisième volume aux *Choses utiles et agréables*, dans lequel on ne trouve rien, ni de fort utile ni de fort agréable », lit-on dans la *Correspondance littéraire*¹³. On commence même à regretter la parution de certaines publications du patriarche. Condorcet est un des tout premiers lecteurs des *Questions sur l'Encyclopédie*, car Voltaire lui en a montré des manuscrits (ou des épreuves) lors de sa visite à Ferney avec D'Alembert, fin septembre 1770. Tout de suite après avoir quitté Voltaire, Condorcet se confie à Turgot : « J'ai lu à Ferney la plus grande partie des deux nouveaux volumes. Il y a des articles qu'il n'aurait pas dû faire, comme quelques-uns qui roulent sur les sciences. Il y en a d'autres qui nous sont assurément fort inutiles ; mais le sont-ils pour tout le monde¹⁴ ? » La réception du recueil *Don Pèdre* dans la *Correspondance littéraire* est imprégnée du même sentiment de déception : « Le nouveau recueil qu'on vient de recevoir du patriarche de Ferney offrira sans doute beaucoup de pâture nouvelle aux Clément, aux Sabatier, et à tous leurs consorts. Ses meilleurs amis auraient bien désiré qu'il en eût supprimé au moins une partie¹⁵. »

La *Correspondance littéraire* pendant ces années est particulièrement sévère à l'égard du théâtre de Voltaire. Écoutons la réception accordée aux pièces parues pendant 1772 : en ce qui concerne *Les Pélopidés*, « le vieux malade de Ferney vient de donner un fâcheux symptôme de caducité. [...] On n'y remarque plus la griffe du lion : cela sent la caducité, la décadence totale. Triste découverte, qui nous prouve que rien n'est éternel » ; *Le Dépositaire* exhibe une « faiblesse extrême » ; quant aux *Lois de Minos*, « c'est un radotage qui, par des traits vacillants et à moitié effacés, rappelle les caractères et les beautés des anciennes

13 *Ibid.*, p. 177-178 (décembre 1770).

14 *Correspondance inédite de Condorcet et de Turgot*, éd. Charles Henry, Paris, Perrin, 1883, p. 14-15. La date donnée à cette lettre (28 juin 1770) doit être incorrecte, car Condorcet n'arriva à Ferney qu'autour du 23 septembre, et il repartit probablement le 9 octobre (voir Anne-Marie Chouillet et Pierre Crépel, « Un voyage d'Italie manqué ou trois encyclopédistes réunis [D'Alembert et Condorcet chez Voltaire] », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 17, 1994, p. 9-53 ; et D16683 (commentaire) et D16693 (les références « D » désignent *Correspondance and Related Documents*, éd. Theodore Besterman, Genève/Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977).

15 Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. 11, p. 32 (février 1775).

tragédies de M. de Voltaire¹⁶ ». En même temps, il est clair que Voltaire bénéficie toujours d'un statut unique dans le parti des philosophes – à tel point qu'on prétend qu'il a gagné le droit de faire de mauvaises tragédies... :

Mais pourquoi vouloir ôter au vieux Sophocle l'amusement de faire des tragédies? Pourquoi lui en savoir mauvais gré? Cet amusement est nécessaire à la consolation de sa vieillesse, à la prolongation de sa vie. Tant de chefs-d'œuvre, tant de productions immortelles, ne lui auraient-ils pas acquis le droit d'amuser ses derniers jours comme bon lui semble¹⁷?

Sur un point, en tout cas, tout le monde est unanime : Voltaire se répète. Voici l'accueil offert aux *Lettres chinoises, indiennes et tartares* à M. Pauw, par un Bénédictin :

Sous quelque habit qu'il plaise au patriarche de Ferney de se montrer, il n'est pas difficile de le reconnaître. [...] Si l'on trouve dans les *Lettres du Bénédictin* beaucoup d'idées qu'on avait déjà vues ailleurs, dans l'*Essai sur l'histoire générale*, dans le *Dictionnaire philosophique*, et surtout dans la *Philosophie de l'histoire*, de l'abbé Bazin, on sait que ce n'est pas sans intention que l'auteur répète si souvent les mêmes choses. Il est persuadé que certaines vérités ne sauraient être trop répétées, et il prend la liberté de regarder le genre humain comme un enfant à qui il faut faire mâcher et remâcher souvent la même leçon pour qu'il en profite¹⁸.

Et dans le même mois, une appréciation semblable de *La Bible enfin expliquée* :

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on ne trouve guère, dans ce nouveau commentaire de la Bible, que les mêmes observations et les mêmes plaisanteries que M. de Voltaire s'est déjà permis de répandre dans le *Dictionnaire philosophique*, dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, et dans d'autres ouvrages¹⁹.

Sans doute les polygraphes finissent-ils tous par se répéter, Voltaire comme Rétif, mais le cas de Voltaire est particulier à cause de son âge avancé. Le patriarche radote, dit-on. Le critique moderne qui suggère l'idée qu'en 1773 « le patriarche avait vidé son sac²⁰ » fait écho à Charles-Georges Le Roy qui en 1772 affirma à propos de Voltaire qu'« à mesure que sa tête s'est affaiblie, [...] il semble que la rage de produire se soit accrue en proportion de la diminution de ses forces²¹ ».

16 *Ibid.*, t. 9, p. 411-412 (janvier 1772) ; t. 10, p. 6 (juillet 1772) et p. 137 (janvier 1772).

17 *Ibid.*, t. 10, p. 137-138 (janvier 1773).

18 *Ibid.*, t. 11, p. 238 (avril 1776).

19 *Ibid.*, p. 348 (avril 1776).

20 Voltaire, *Le Taureau blanc*, éd. René Pomeau, Paris, Nizet, 1956, p. VII.

21 Cité dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Theodore Besterman et William H. Barber, Genève/Oxford, Institut et musée Voltaire/Voltaire Foundation, 1968-, t. 74A, p. 193.

Mais la répétition, chez Voltaire comme chez ses contemporains, est aussi et surtout un art littéraire, un art hautement stratégique d'ailleurs, comme le fait remarquer Michel Delon :

Les Lumières croient à une extension du public, le militantisme philosophique doit répéter les arguments, ressasser les exemples. Une telle pédagogie entraîne des répétitions, une circulation des discours d'un auteur à l'autre, une copie systématique. [...] L'écrivain est désormais celui que s'approprie des discours et s'affirme comme auteur²².

Dans cette culture littéraire du « plagiat », les répétitions de Voltaire relèvent d'une pratique littéraire et sociale de la citation qui unifie les communautés de savoir de l'époque des Lumières²³; mais Voltaire va plus loin en cultivant les autorépétitions, et c'est ainsi qu'un art de l'autoplégat finit par caractériser l'écriture du patriarcat, surtout dans sa dernière décennie²⁴.

164

LES QUESTIONS SUR L'ENCYCLOPÉDIE

Cette culture de l'autocitation est au cœur des *Questions sur l'Encyclopédie*, pour ne prendre que l'exemple le plus flagrant. Ce dernier chef-d'œuvre de Voltaire, qui paraît en neuf tomes entre 1770 et 1772, s'établit en apparence en dialogue avec les encyclopédistes : « Comment ! c'est raisonner en sage. Le Dictionnaire encyclopédique ne dirait pas mieux²⁵ », ou bien « Voyez l'article "Paradis" dans le grand Dictionnaire encyclopédique ; il est assurément meilleur que celui-ci²⁶. » Mais peut-être le dialogue le plus important des *Questions sur l'Encyclopédie* est-il le dialogue que Voltaire engage avec lui-même et avec ses œuvres précédentes. Ces auto-emprunts – il serait trop simpliste de parler de répétitions – sont de toutes sortes et vont de la simple phrase jusqu'à l'article entier. Premièrement, les articles empruntés. Certains articles sont simplement repris, parfois avec de légères retouches, du *Dictionnaire philosophique*, comme c'est le cas, par exemple, des articles « Lettres, gens de lettres, ou lettrés », « Liberté », « Liberté de penser » ou « Saint-Pierre ». Pour d'autres articles, Voltaire va puiser dans ses autres œuvres. L'article « Monde » est simplement la

22 Michel Delon, « La copie sadienne », *Littérature*, 69, février 1988, p. 87-99, ici p. 87-88.

23 Voir Dan Edelstein, Robert Morrissey et Glenn Roe, « To quote or not to quote. Citation strategies in the *Encyclopédie* », *Journal of the History of Ideas*, 74/2, avril 2013, p. 213-236.

24 Voir Nicholas Cronk, « Voltaire autoplégiaire », dans Olivier Ferret, Gianluigi Goggi et Catherine Volpillac-Augier (dir.), *Copier/coller. Écriture et réécriture chez Voltaire*, Pisa, PLUS, 2007, p. 9-28.

25 Article « Pères, mères, enfants », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. cit., t. 42b, p. 402. Dans la discussion qui suit, je limite mes exemples aux articles qui se trouvent réunis dans ce tome 42b.

26 *Ibid.*, p. 354.

reprise du chapitre 26 du *Philosophe ignorant* (1766) : le cas est simple. L'article « Massacres » réemploie un long passage extrait du chapitre 42 de *Dieu et les hommes* (1769), que Voltaire adapte de façon minimale ; il ajoute quatorze lignes au début, et un petit alinéa de quatre lignes à la fin, pour faire un article nouveau²⁷. L'article « Les Pourquoi », ajouté en 1772, reprend un texte publié l'année auparavant, en 1771, et rédigé déjà dans les années 1740 : en supprimant la première moitié de l'article, il en transforme radicalement la cible²⁸. Le cas de l'article « Parlement » présente un autre cas de figure : Voltaire lui-même l'appelle un « abrégé de l'Histoire du parlement » (D17525), et dans un exercice remarquable de compression, il condense toute son *Histoire du parlement de Paris* (1769) dans un texte bref.

Deuxièmement, il y a les passages empruntés qui viennent étoffer certains articles. Dans l'article « Loi », par exemple, un long article en quatre sections, la deuxième section reprend et réaménage *La Méprise d'Arras* qui traite du procès de Monbailli²⁹. Dans ce cas, l'emprunt est précis et ponctuel, mais ailleurs les passages empruntés viennent s'insérer dans le texte même de l'article. Dans l'article « Loi naturelle », composé en forme de dialogue entre « A » et « B », Voltaire recycle plusieurs passages du quatrième entretien de *L'A, B, C*. On peut identifier en tout cinq passages, qui constituent au total à peu près 51 lignes dans un article de 83 lignes³⁰ : c'est-à-dire que plus de la moitié de ce nouvel article est faite de passages recyclés. L'importance des emprunts ne fait aucun doute, et pourtant l'article peut être considéré comme parfaitement original. La structure des *Questions sur l'Encyclopédie* est remarquablement souple : le *Discours de Maître Belleguier* est publié séparément en 1773 – donc après l'achèvement de la première édition des *Questions* –, mais il s'y trouve par la suite intégré en 1774, dans un ajout à l'article « Philosophie »³¹.

Et troisièmement, il y a le cas des emprunts qui ne durent que le temps d'une phrase. Dans l'article « Population », où Voltaire insère un vers entre deux paragraphes de prose – « *Et voilà justement comme on écrit l'histoire*³² » –, la présence de l'italique nous avertit qu'il s'agit d'un emprunt, en l'occurrence de *Charlot*. Dans l'article « Mariage », la deuxième section conclut avec cette exclamation : « À quels hommes, grand Dieu, livrez-vous l'univers ! » Cette fois il n'y a pas d'italique, mais le lecteur attentif sentira que cette phrase est un alexandrin, et un lecteur très attentif reconnaîtra l'autocitation du *Triumvirat*³³.

27 Voir *ibid.*, p. 186, note 4.

28 *Ibid.*, p. 475, note *.

29 Voir *ibid.*, p. 80-92.

30 Voir *ibid.*, p. 68-72, notes 1, 3, 8, 9 et 15.

31 *Ibid.*, p. 417-428.

32 *Ibid.*, p. 460.

33 *Ibid.*, p. 143, note 16.

Avec ces exemples d'autoplagiat, Voltaire mélange discrètement les vers avec la prose, comme par ailleurs il mélange les genres et les sujets : ces textes à multiples couches ne sont pas pour autant polyphoniques, au contraire, car la voix monologique de Voltaire unifie tout.

L'autoplagiat est une pratique récurrente chez Voltaire, et ne se limite pas aux années 1770. Mais, c'est dans la nature des choses, l'autorépétition devient plus fréquente avec les années qui passent, et l'autoplagiat semble particulièrement développé dans le cas des *Questions sur l'Encyclopédie*, au point même où l'on est en droit de parler de l'émergence d'une véritable esthétique nouvelle. Voltaire va jusqu'à se mettre en scène pour nous rappeler précisément qu'il se répète, et si la plupart du temps les réemplois sont passés sous silence, l'autoplagiat est parfois avoué ouvertement. L'article « Miracles » est complètement différent de l'article du même nom dans le *Dictionnaire philosophique*, sauf pour les deux alinéas de la fin de ce premier article qui constituent la conclusion de la première section du nouvel article des *Questions*. Ici la citation, qui paraît entre guillemets, est avouée ouvertement : « Citons à ce propos ce que j'ai lu dans un petit livre curieux³⁴... » Voltaire se répète sans vergogne et avec une certaine provocation : « Répétons plus que jamais avec Aristote : *Tout est qualité occulte*³⁵ » ; et à un autre moment : « Nous ne redirons point comment³⁶... » Dans l'article « Oraison, prière publique, action de grâces, etc. », Voltaire ressort ses prières préférées : « Nous l'avons citée ailleurs, nous la rapporterons encore ici parce qu'elle n'est pas longue et qu'elle est belle... » ; et ensuite : « Nous répéterons aussi³⁷... » Il veut marteler des vérités importantes et ne s'en cache pas : « Vous direz que je répète ; mais il faut remettre cent fois devant les yeux du genre humain que la Sacrée Congrégation condamna Galilée³⁸... » Et cette impulsion continue même dans les révisions apportées aux éditions successives du texte : « C'est ce que nous avons déjà démontré³⁹ », déclare Voltaire, dans un ajout de 1774 à l'article « Lois ».

En fait, cette pratique de l'autoplagiat, de la réécriture de ses propres écrits, ne constitue qu'un pan d'une esthétique plus large qui consiste dans la multiplication de la voix voltairienne sous toutes ses formes. Son « je » devient multiple : lorsque Voltaire écrit, dans l'article « Moïse », que « plusieurs savants ont douté s'il y avait jamais eu un Moïse⁴⁰ », il pense sans doute en premier lieu... à lui-même (dans *Dieu et les hommes*, chapitre 23). Quand Voltaire

34 Voir *ibid.*, p. 225.

35 Article « Passions », dans *ibid.*, p. 378-379.

36 Article « Parlement », dans *ibid.*, p. 358.

37 Voir *ibid.*, p. 327, et notes 10 et 11.

38 Article « Philosophie », dans *ibid.*, p. 410-411.

39 Voir *ibid.*, p. 93.

40 Voir *ibid.*, p. 277.

affirme que « deux de mes compagnons qui font comme moi des questions sur l'Encyclopédie, se sont longtemps amusés à considérer avec moi⁴¹... », on soupçonne la présence de compagnons virtuels, une multiplication imaginaire du personnage voltairien. C'est aussi le rôle des pseudonymes qui foisonnent à l'intérieur même des *Questions* (et qui donc ne sont pas répertoriés dans la liste, déjà longue, des pseudonymes qui se trouve dans le catalogue de la Bibliothèque nationale). La première section de l'article « Paul » est signée « *Par le pasteur Lélie* »⁴² ; et l'article « Massacres » de même est attribué à un « M. Trenchard », attribution qui n'est pas censée être vraiment convaincante, puisque le déiste anglais John Trenchard était mort en 1723, et que de toute façon ce texte avait déjà paru dans *Dieu et les hommes* (1769), où il était signé par... « le docteur Obern, traduit par Jaques Aimon ». Une voix voltairienne d'un autre type, anonyme, dissimulée mais omniprésente, est celle du traducteur de vers. Le mélange de vers et de prose caractérise l'écriture des *Questions sur l'Encyclopédie* : contre la barbarie des Welches, Voltaire tient à souligner la valeur humaniste de la poésie, et ce brillant élève des jésuites s'amuse donc à continuer à traduire les poètes classiques. L'article « Les Pourquoi » contient un florilège de citations de Lucrèce (accompagné d'un extrait des *Satires* de Perse) : dans un premier temps, Voltaire ne cite que les textes latins, mais en révisant l'article en 1774, il introduit des traductions, les siennes bien sûr (et la mise en page de cette nouvelle édition met pleinement en évidence la présence de ces versions françaises⁴³). Une traduction de vers tirés du *Satiricon*, dans l'article « Pétrone », est présentée de la façon suivante : « En voici une traduction libre. Je ne sais si elle est du président Bouhier⁴⁴... » – elle est, bien entendu, de Voltaire.

D'autres aspects de l'écriture, comme les répétitions de citations, les répétitions de jugements, même l'usage des réemplois, servent également à faire résonner la voix voltairienne. Le passage de saint Augustin cité dans « Original » nous est peut-être familier, puisqu'il a déjà servi dans le troisième entretien de *L'A, B, C*⁴⁵. Dans l'article « Oracle », Voltaire cite une jolie anecdote de Plutarque concernant un initié qui veut se confesser à Dieu et congédie le prêtre : un quaker n'aurait pas fait mieux, et Voltaire a raconté cette anecdote à plusieurs reprises, dans le *Fragment sur l'histoire générale*, et même déjà dans les *Questions*, dans l'article « Confession⁴⁶ ». Voltaire s'amuse à recycler les citations préférées des autres, comme dans la conclusion de l'article « Paradis » :

41 Article « Polypes », dans *ibid.*, p. 444.

42 *Ibid.*, p. 393.

43 Voir *ibid.*, p. 481, fig. 7.

44 *Ibid.*, p. 408.

45 Voir *ibid.*, p. 339 et note 15.

46 Voir *ibid.*, p. 321 et note 18.

« Paradis aux bienfaisants, disait toujours l'abbé de Saint-Pierre⁴⁷ » – et Voltaire lui-même s'est déjà servi de ce mot, dans les articles « Catéchisme du curé » et « Credo » du *Dictionnaire philosophique*. Même les jugements font l'objet de répétition, comme lorsque Voltaire conteste l'opinion de Jean-Jacques Rousseau concernant la propriété privée : « N'avons-nous pas déjà examiné ensemble cette belle proposition si utile à la société⁴⁸ ? » Dans l'article « Lois », Voltaire réitère sa critique d'un passage dans *De l'esprit des lois* qui a déjà fait l'objet d'une critique dans le « Catalogue des écrivains » du *Siècle de Louis XIV* : « Nous avons déjà vu que Montesquieu fait dire à l'auteur du prétendu Testament du cardinal de Richelieu que⁴⁹... » Il faut tenir compte aussi de la présence des renvois entre articles, qui donne une intensification sensible à la présence du narrateur dans le texte. Dans l'article « Nombre », on renvoie à deux autres articles des *Questions* : « (Voyez "Apocalypse") », et ensuite : « Vous avez pu, ami lecteur, observer au mot *figure*... »⁵⁰. La forme du renvoi, jamais stable, change de ton d'un article à l'autre, parfois bref et formel, parfois plus personnel, comme ce renvoi à « Apocryphe » à la fin de l'article « Moïse » : « Si vous voulez vous instruire et vous amuser de l'antiquité ; lisez la vie de Moïse au premier volume, page 305⁵¹. »

Comme nous l'avons déjà vu, l'article « Monde », anciennement le chapitre 26 du *Philosophe ignorant*, est un bel exemple du réemploi. Mais ce chapitre lui-même s'inspirait de l'article « Tout est bien » du *Dictionnaire philosophique*, lequel est repris et augmenté dans les *Questions* : la boucle est bouclée. La voix de Voltaire résonne encore mieux à force d'être redoublée. À l'œuvre dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, il y a plus qu'un simple art de la répétition ou de l'autoplagiat. Cette œuvre constitue une véritable chambre d'écho à l'intérieur de laquelle les voix voltairiennes se multiplient à l'infini, et cette esthétique du redoublement, nous pouvons peut-être la qualifier de style tardif.

LE DIALOGUE DE PÉGASE ET DU VIEILLARD

Cet effet stylistique qui consiste à multiplier les voix actoriales n'est point un phénomène unique aux *Questions sur l'Encyclopédie*. Mais l'esthétique du redoublement, même si elle se trouve dans des œuvres antérieures⁵², semble

47 Voir *ibid.*, p. 354 et note 17.

48 Voir *ibid.*, p. 69. La référence est à l'article « Homme » des *Questions* (*ibid.*, t. 42A, p. 274).

49 Voir *ibid.*, t. 42B, p. 93.

50 Voir *ibid.*, p. 295.

51 Voir *ibid.*, p. 285.

52 Voir Nicholas Cronk, « L'auteur patriarche. Une construction en lettres », *Revue Voltaire*, 11, 2011, p. 47-60 ; et *id.*, « Voltaire and the posture of anonymity », *Modern Language Notes*, 126, 2011, p. 768-784.

se manifester avec une plus grande intensité après 1770, au point même de caractériser la production littéraire de cette dernière décennie. On pourrait étudier sous cet angle des fictions comme *Le Taureau blanc*, *l'Histoire de Jenni* et *Les Oreilles du comte de Chesterfield*, mais je me propose ici d'examiner un texte moins familier que ceux-là, le *Dialogue de Pégase et du Vieillard*⁵³. Ce dialogue en vers, accompagné de notes, paraît d'abord en 1774 sous forme de brochure, avant d'être intégré par la suite dans un recueil, *Don Pèdre, roi de Castille, tragédie, et autres pièces*. Lorsque ce recueil paraît en 1775, les *Mémoires secrets* signalent tout de suite le jeu de masques qui s'y déploie : « M. de Voltaire usant des divers travestissements dont il se fait un jeu depuis longtemps, suppose que la tragédie de *Don Pèdre* est d'un jeune auteur de ses amis... » ; mais la pièce ne plaît pas à ce critique, qui conclut son article par une phrase assassine : « On sent parfois la main octogénaire qui a composé cet ouvrage »⁵⁴. On commence à comprendre pourquoi, lorsqu'il publie ses pièces tardives, Voltaire aime souvent construire autour d'elles des recueils de textes variés. Conscient d'avance que *Don Pèdre* risque d'être traitée d'œuvre « tardive », il place à côté un poème qui met en scène le dilemme du vieux poète, et qui en quelque sorte fait l'apologie de la tragédie.

Dans le *Dialogue de Pégase et du Vieillard*, Voltaire se donne le rôle du Vieillard, c'est-à-dire du patriarche, et qui plus est, d'un patriarche qui voudrait renoncer aux vers. Dans un premier temps, il dialogue avec Pégase, et c'est Pégase qui peut se permettre d'insister sur les signes du déclin du vieillard : « Que je vois en pitié tes sens appesantis ! [...] que l'âge te glace⁵⁵ ! » ; dès le début du poème, Voltaire cherche à désarmer la critique en se faisant qualifier lui-même de « vieillard impuissant⁵⁶ ». Pégase désarçonne la critique en faisant allusion lui-même à « la froide et sèche enflure [...] de ton style ampoulé⁵⁷ » – quel journaliste aurait osé en écrire autant ? Le Vieillard voudrait qu'on s'apitoie sur lui : il arrive à la fin de ses jours, il se présente comme un Ancien qui n'a plus sa place au Parnasse⁵⁸, et il se retrouve victime des jalousies littéraires, entouré de ses ennemis.

Les adversaires de Voltaire sont tous catalogués dans le poème, et ils sont nombreux. Mais contre eux, Voltaire n'est pas seul. À côté du Vieillard et de son *alter ego* Pégase apparaissent d'autres masques du patriarche, tel Vadé (cité

53 La lecture du *Dialogue* qui suit s'appuie sur mon édition critique de ce texte, parue dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. cit., t. 76, p. 489-562.

54 Notice du 11 février 1775.

55 *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. cit., t. 76, p. 489-562, v. 4-5.

56 *Ibid.*, p. 489-562, v. 132.

57 *Ibid.*, p. 489-562, v. 90.

58 *Ibid.*, p. 489-562, v. 18-28.

dès le vers 16) et Bazin⁵⁹ ; un autre, « M. Bigex », sera évoqué dans la note (g)⁶⁰. Font irruption dans le poème des personnages voltairiens, comme Candide, ou bien comme Jeanne, « la tendre Agnès » et « le gourmand Bonneau », tous les trois personnages de *La Pucelle*⁶¹ : il s'agit de personnages comiques, et leur brusque et rapide passage dans le texte apporte un élément de burlesque, voire de surréel. Ces jeux de miroirs finissent par couper l'herbe sous le pied des adversaires, qui se retrouvent ainsi réduits également au statut de fantoches. Comment toucher Voltaire, quand il se rend ainsi multiple ? Comment rester sérieux, lorsque Voltaire crée un monde vivant de fictions comiques ?

170

La multiplication des masques continue dans la seconde moitié de l'œuvre, où les longues notes en prose sont signées en tête « de Monsieur de Morza ». Ce dernier occupe un rôle unique parmi les pseudonymes voltairiens, car c'est le seul à avoir été créé uniquement pour signer des notes ; il avait lancé sa carrière en signant les notes pour *Les Cabales* en 1772, et, avec *Pégase*, ce compagnon de combat signe sa dernière œuvre⁶². C'est peut-être Morza d'ailleurs qui possède la voix la plus voltairienne de toute l'œuvre, surtout dans ces longues notes polémiques qui visent les ennemis de Voltaire. Morza amplifie sa présence en adoptant souvent le pronom *nous* : « Nous épargnons sans hésiter aux yeux de nos chastes lecteurs⁶³... » ; et lorsqu'il voudrait évoquer Voltaire, il parle de « M. de V.⁶⁴ », ou il dit « l'auteur » – « C'est sur quoi l'auteur disait⁶⁵... » –, ou bien il parle par circonlocution de « l'auteur de l'Écossaise⁶⁶ ». Une seule fois, il appelle Voltaire par son nom, lorsqu'il cite « Si Dieu n'existait pas il faudrait l'inventer » : « Nous le prions [Sabatier de Castres] de se souvenir de ce vers de M. de Voltaire⁶⁷. » Par le biais de l'esthétique du redoublement, Voltaire prend ses distances par rapport à sa création, mais comme toujours, il recule pour mieux sauter. Il ose créer le personnage qui assume sa vieillesse et la perte de ses forces, mais l'insère dans un jeu de masques, dont la vivacité et l'énergie donnent le démenti à la lassitude du créateur. Partout et nulle part, comme Dieu, Voltaire déploie un jeu de masques pour dominer sa création.

59 *Ibid.*, p. 489-562, v. 64.

60 *Ibid.*, p. 542.

61 *Ibid.*, p. 489-562, v. 65 et 67.

62 Voir Nicholas Cronk, « M. de Morza, l'homme et l'œuvre », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 3, « Les Notes de Voltaire. Une écriture polyphonique », dir. Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, 2003, p. 187-206.

63 *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. cit., t. 42B, p. 540.

64 *Ibid.*, p. 543 et 545.

65 *Ibid.*, p. 546.

66 *Ibid.*, p. 535.

67 *Ibid.*, p. 540-541.

L'exemple du *Dialogue de Pégase et du Vieillard* montre bien à quel point cette esthétique du redoublement est liée, surtout dans les années 1770, à un souci chez Voltaire de la représentation de soi. Cette préoccupation vis-à-vis de sa propre personne se fait sentir dans d'autres poèmes de cette époque, comme par exemple dans l'*Épître à Horace*, où Voltaire brosse le portrait du poète, harcelé par ses ennemis, à la recherche d'une retraite paisible (« Ma retraite et mon âge ont fait ma sûreté⁶⁸. ») Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres, mais il est intéressant de regarder de près l'histoire de la publication de ce poème. Il paraît, seul d'abord, en 1772, mais dès l'année suivante se trouve incorporé dans un recueil, *Les Lois de Minos... et plusieurs pièces curieuses détachées*. Voltaire profite de l'assemblage de ce recueil pour créer un cycle de quatre épîtres, l'*Épître à Boileau*, l'*Épître à Horace*, la *Réponse d'Horace* (de La Harpe), et enfin l'*Épître à l'auteur du nouveau livre des Trois imposteurs*, qui, de façon très délibérée, construisent une image composite de l'auteur⁶⁹. On ne pense pas habituellement à Voltaire comme à un auteur « autobiographique ». Au contraire, sa posture auctoriale est à l'opposé de celle de Jean-Jacques Rousseau, qui se croit obligé de dire la vérité, toute la vérité, sur son moi. Voltaire aurait été incapable d'écrire des *Confessions*, certes, mais autant que Jean-Jacques, il ressent le besoin de s'expliquer et de se défendre. Cependant, à la différence de Rousseau, il le fait de façon indirecte, en ayant justement recours à l'esthétique du redoublement.

Considérons en conclusion le *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de « La Henriade », avec les Pièces originales et les preuves*. Cette œuvre, parue en 1776, a une structure très particulière. La première moitié du livre consiste en une narration de la vie de Voltaire, rédigée à la troisième personne ; suit le dossier de « pièces originales » promis dans le titre, qui est constitué d'une trentaine de morceaux en prose, pour la plupart des lettres. Et un poème vient clore le volume, *Sésostris*, publié antérieurement dans le *Mercur*, en avril 1776. Devant cet amalgame de vers et de prose, d'une structure en apparence arbitraire, même baroque, la critique n'a pas trop su comment réagir. Des rééditions parurent immédiatement en 1776 et 1777, mais par la suite le texte fut complètement démantelé : dès l'édition de Kehl, on détache le poème et les lettres, pour les insérer ailleurs dans l'édition, « à leur bonne place », et le *Commentaire historique* ainsi amputé se trouve réduit à la première partie narrative seulement. C'est toujours sous cette forme estropiée que nous (mé)connaissons le *Commentaire historique*, dans l'édition Moland (t. I, 1883) comme dans une récente édition

68 *Ibid.*, t. 74B, p. 282.

69 Voir *ibid.*, p. 269-270.

de poche parue chez Garnier-Flammarion (2006) : il n'est guère surprenant que la critique ait si peu et si mal compris l'œuvre. Il est évident pourtant que les lettres font partie intégrante du volume, Voltaire ayant choisi – choisi et réécrit en l'occurrence – des « pièces justificatives » qui le montrent sous un jour flatteur⁷⁰. Piégé par des adversaires qui avaient, les premiers, publié des recueils de lettres trafiquées, Voltaire se trouvait obligé de répondre, et en particulier au plus agressif d'entre eux, *Monsieur de Voltaire peint par lui-même, ou Lettres de cet écrivain dans lesquelles on verra l'histoire de sa vie* (1766). Voltaire riposte en publiant son propre recueil, avec cette différence que ses propres lettres sont certifiées comme authentiques, dans le volume même, et signées par deux avocats⁷¹. L'esthétique du redoublement s'impose ainsi dans la nécessité même d'inventer ce dossier de ses « pièces originales ».

172

Tout dans la construction de ce volume est stratégique, jusqu'à l'inclusion à la fin du poème *Sésostris*, occasion pour Voltaire d'annoncer publiquement qu'il cherche, avec l'avènement du jeune roi Louis XVI, une nouvelle entente avec la monarchie. La première partie narrative, amputée du dossier et du poème, semble peu de chose et la critique moderne a été déroutée par ce texte, au point même de se demander si Voltaire en était l'auteur⁷². Il est important de noter que les contemporains de Voltaire ne se sont pas posé cette question : en septembre 1776, la *Correspondance littéraire* accueillit l'œuvre avec enthousiasme : « On ne peut rien lire de plus légèrement pensé, de plus agréablement écrit, et l'on doute, en vérité, si le livre eût gagné à avoir été fait trente ans plus tôt⁷³. » Cette première partie contient elle aussi des citations de lettres, aussi bien que des renvois à la seconde partie – « Nous avons recouvré une lettre qu'il écrivit longtemps après à M. Clairaut sur ces matières abstraites ; elle paraît mériter d'être conservée. On la trouvera à son rang dans ce recueil⁷⁴. » – : le dédale du dossier de la seconde partie devient encore plus compliqué quand on le traite à côté de la partie narrative, et il est évident qu'il faut lire l'œuvre comme un ensemble. Ce qui dérouté vraiment dans la première partie, c'est moins la narration à la troisième personne, où Voltaire devient « notre auteur », même « le solitaire de Ferney »⁷⁵, mais plutôt le fait que tout soit traité sur un ton si plat et si neutre. Le grand drame que représente l'affaire des *Lettres philosophiques* est ainsi réduit en tout et pour tout à une simple phrase : « L'attachement de

70 Voir Christiane Mervaud, « Voltaire en majesté. Les “Lettres véritables” du *Commentaire historique* », *Revue Voltaire*, 11, 2011, p. 61-107.

71 Voir Nicholas Cronk, « L'auteur patriarcale. Une construction en lettres », art. cit., p. 47-60.

72 Voir la note de Beuchot sur ce texte, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1885, t. I, p. 69-70.

73 Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. 11, p. 329.

74 *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland, t. I, p. 78.

75 *Ibid.*, p. 99 et 107.

notre auteur pour les principes de Newton et de Locke lui attira une foule de nouveaux ennemis⁷⁶. » Certes, le ton caractéristique de Voltaire manque dans cette narration, et c'est bien entendu délibéré. Voltaire est passé maître dans l'art du pastiche, y compris dans l'art de cacher son propre style, et c'est ce qu'il fait dans la partie narrative du *Commentaire historique* : il cultive délibérément un style neutre qui n'a pas la « couleur » voltairienne, précisément pour mettre de la distance entre le narrateur (Voltaire) et son sujet (Voltaire)⁷⁷. C'est par le biais de l'esthétique du redoublement que Voltaire réussit ainsi à construire une œuvre apologétique qui est en même temps un essai (pseudo-)autobiographique.

STYLE TARDIF, STYLE RAILLEUR

Cette esthétique du redoublement est donc intimement liée à la façon dont Voltaire construit sa posture auctoriale dans les dernières années de sa vie. Lorsque Voltaire est mis en cause, il se multiplie pour répondre, et à tel point qu'on perd souvent de vue la cible initiale. Acteur qui se croit toujours sur scène, Voltaire cultive les jeux de masques, il exploite les effets de miroirs. Pour un auteur, la répétition est pardonnable ; pour un acteur, c'est une nécessité, c'est même le moyen de perfectionner son jeu ; et avec Voltaire, nous avons affaire à un artiste théâtral qui multiplie de façon très délibérée ses parutions sur scène. Cette multiplication de soi s'étend jusqu'à ses multiples noms, car Gillian Pink a récemment attiré notre attention sur le remarquable phénomène du redoublement de noms que cultive Voltaire, en particulier dans ses dernières années⁷⁸.

« Quant à Voltaire, c'est un polype littéraire [je cite] ; il se coupe lui-même par tranches et se multiplie » : c'est peut-être Samuel Formey qui le premier identifia cette esthétique du redoublement chez Voltaire, et cela dès 1766⁷⁹. Certes cette pratique d'écriture que nous avons cherché à décrire sous le nom d'esthétique du redoublement est bel et bien présente avant 1770, mais elle gagne en intensité après cette date, et dans ce sens nous pouvons la qualifier de style tardif. On a voulu montrer que le style tardif de Diderot, tel qu'il se manifeste dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, est caractérisé moins par l'apparition de nouveaux traits « que par l'intensification de structures présentes

76 *Ibid.*, p. 78.

77 D'Holbach a également su cultiver un style neutre, sans personnalité : voir Alain Sandrier, *Le Style philosophique du baron d'Holbach*, Paris, Honoré Champion, 2004.

78 Gillian Pink, « Over-naming, or when Voltaire doubles a proper name », *Romance Studies*, 31, 2013, p. 251-263 ; voir aussi l'appendice de cet article : http://www.voltaire.ox.ac.uk/www_vf/pink/overnaming.ssi, consulté le 5 octobre 2015.

79 Dans une lettre à Charles Bonnet, citée dans Jean Goulemot, André Magnan et Didier Masseur (dir.), *Inventaire Voltaire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 1076.

depuis longtemps » et en particulier par sa prédilection pour un texte décousu et fragmentaire qui s'ouvre sur la « parole des autres⁸⁰ ». Le style tardif de Voltaire présente un cas analogue, dans la mesure où l'esthétique du redoublement, si elle n'est pas entièrement nouvelle, représente une intensification significative de pratiques déjà établies.

Face à la mort, Voltaire réaffirme en permanence sa vitalité. Il n'est pas pour surprendre que le patriarche, dans ses dernières années, songe à ce qu'il va laisser en héritage ; et comme nous l'avons vu, il fait du neuf avec du vieux, en cultivant l'autocitation. L'autoréférentialité, ainsi que le mélange des genres, sont souvent considérés comme des caractéristiques génériques d'un style tardif (*Spätstil*) ; tandis que l'omniprésence de cette esthétique du redoublement qui crée dans les œuvres tardives de Voltaire un effet puissant de mise en abyme est sans doute spécifique au cas Voltaire (son *Altersstil*). Si la pensée de Voltaire n'évolue pas énormément dans sa dernière décennie, il fait montre d'une énergie débordante, en multipliant non seulement les textes (productions de cette « manufacture de Ferney » dont parle Grimm), mais aussi les images de sa propre personne, métaphoriquement, et aussi littéralement. Le style tardif est foncièrement un style de raillerie. En mai 1778, peu de jours avant la mort du patriarche, la *Correspondance littéraire* annonce la parution d'une nouvelle gravure inspirée par Huber :

174

On a gravé le croquis de trente ou quarante têtes de M. de Voltaire d'après des tableaux de M. Huber, de Genève. Ce sont de simples esquisses, de vraies caricatures, mais infiniment spirituelles, toutes très différentes l'une de l'autre et presque toutes également ressemblantes. Ce n'est pas un ami de M. de Voltaire qui s'est avisé d'écrire pour légende au bas de cette estampe : *Tot capita, tot sensus*⁸¹.

« Autant de têtes, autant d'opinions » (« *Quot capita, tot sensus* ») ? La devise latine, qui vient de Térence, semble en réalité peu appropriée. À la différence du Zelig de Woody Allen, qui joue en permanence des personnages différents pour s'accommoder aux gens autour de lui, Voltaire nous joue la farce en se multipliant les masques, mais pour incarner toujours le même personnage : la multiplication des têtes imaginées par Huber ne fait que renforcer cette identité primesautière : « Autant de têtes, une seule opinion. »

80 Julie Candler Hayes, « Aspects du style tardif dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* », *Diderot Studies*, 31, 2009, p. 37-44, ici, p. 38.

81 Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. 12, p. 105.



D'après Jean Huber, « Différents airs en 30 têtes de M. de Voltaire sur les tableaux de M. Huber », gravure, coll. part.

Comme on le voit dans cette joyeuse gravure faite d'après Huber (et qui existe en plusieurs versions), qui est imitation délibérée d'une planche de William Hogarth intitulée *Characters and caricatures*⁸², ce style tardif n'est pas à confondre avec un style de vieillard, loin s'en faut. La *Correspondance littéraire* l'accuse de raisonner « comme un joli enfant » ? Et Voltaire de répondre en jouant le rôle de l'enfant espiègle. « Le bruit court que De Voltaire est mort. Tant mieux. – Et pourquoi tant mieux ? – C'est qu'il va nous donner quelque bonne folie⁸³. » On se souvient de l'accueil fait à l'*Histoire de Jenni* dans la *Correspondance littéraire* en juillet 1775 : « Quoiqu'il y ait dans cette petite brochure peu d'idées que nous n'ayons vues ailleurs, c'est une nouvelle preuve de la vérité du mot de Mme la comtesse d'Houdetot ; elle prétend que depuis quelques années *M. de Voltaire retombe en jeunesse*⁸⁴. » Laissons le dernier mot à Diderot, qui apprécie mieux que quiconque le caractère ludique du style tardif voltairien : « Le dévot Piron fait de mauvais vers orduriers », écrit-il, « Le vieux Voltaire fait des ouvrages tout jeunes⁸⁵. »

82 Voir Garry Apgar, *L'Art singulier de Jean Huber. Voir Voltaire*, Paris, Adam Biro, 1995, p. 142-143.

83 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean Fabre, Genève, Droz, 1950, p. 33.

84 Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. 11, p. 97.

85 Diderot, lettre à l'abbé Lemonnier, 1^{er} août 1769, dans *Correspondance*, éd. Georges Roth, Paris, Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 vol., t. 9, p. 93.

MODÈLES HISTORIQUES DU COMIQUE LITTÉRAIRE

Francesco Fiorentino

La théorie classique du rire se fonde sur deux définitions qui se reflètent. La plus ancienne est celle d'Aristote, qui décrit l'objet du rire comme une transgression non douloureuse d'une dimension principalement esthétique. Ce serait un objet ou une attitude inesthétique, non conforme aux coutumes et à ce que l'on appellerait plus tard le *goût*, qui suscite le rire : cette transgression n'est pourtant pas assez grave pour provoquer de la douleur. Les théoriciens reviennent constamment sur cette limitation de l'affection, indispensable afin que le rire se produise. Bergson, selon qui le comique est « plutôt raideur que laideur », parlera d'« anesthésie momentanée du cœur »¹.

Hobbes ne se borne pas à signaler les caractéristiques étant nécessaires à l'objet pour qu'il déclenche le rire : il définit la relation que le sujet riant entretient avec cet objet. Le risible, étant caractérisé par l'inconvenance, l'étrangeté et la soudaineté, se traduit en un sentiment de supériorité de la part de celui qui rit à l'égard de celui qui cause le rire : « [...] la passion du rire est [...] produite par l'imagination soudaine de notre propre excellence. En effet n'est-ce pas nous confirmer dans la bonne opinion de nous-mêmes que de comparer nos avantages avec les faiblesses ou les absurdités des autres² ? » Une définition qui a été elle aussi souvent répétée : à partir de la culture du XVII^e siècle, qui se méfiait du rire en tant que décharge agressive, en passant par Baudelaire, qui attribue au rire un trait diabolique, puisque c'est justement l'orgueil qui l'inspire, jusqu'à Bergson, selon qui le rire est « fait pour humilier³ ». Les deux définitions tendent en tout cas à exclure l'éventualité que celui qui rit s'identifie à celui dont il rit, qu'il l'approuve ou qu'il y compatisse.

- 1 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 1991, p. 22 et 4.
- 2 Thomas Hobbes, *De la nature humaine*, trad. d'Holbach [1772], Paris, Vrin, 1999, p. 91 ; « *the passion of laughter proceedeth from the sudden imagination of our own odds and eminence; for what is else the recommending ourselves to our own good opinion, by comparison with another man's infirmities or absurdity?* » (« On Human Nature [1650] », chap. IX, § 13, dans *The Elements of Law, Natural and Politic*, éd. Ferdinand Tönnies, London, Simpkin, Marshall and Co., 1889, p. 42).
- 3 Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 150.

À côté de ces conceptions, on peut relever une ligne minoritaire différente qui, sans cesser d'assimiler le ridicule à une faiblesse, considère celle-ci comme innée à la nature humaine. C'est Montaigne qui en donne l'énonciation la plus claire : « Notre propre et péculière condition est autant ridicule que risible⁴. » Cette conception, fondée sur l'écart entre ce que l'on est et ce que l'on croit être, qui n'est pas étrangère à Érasme, Rabelais, et Shakespeare (dont le théâtre comique, en effet, ne dépend pas de la tradition ancienne), et qui trouve son origine dans le *Philèbe* de Platon, se borne toutefois à la Renaissance. Elle ne semble pas avoir exercé une grande influence – sauf chez le dernier Molière⁵.

178

Jusqu'à la grande rupture idéologique qui a lieu en Europe à la fin du XVIII^e siècle – une rupture qu'a illustrée, dans un livre capital, Michel Delon⁶ –, la théorie du comique comme défaillance esthétique gratifiant la supériorité de celui qui rit semble dominante (la pratique étant tout autre chose). C'est ainsi que Batteux condense les définitions d'Aristote et de Hobbes, leur attribuant deux mobiles différents et, tout compte fait, proches : « [La difformité] qui n'est que risible nous fait rire avec une sorte de mépris pour la personne difforme, c'est le plaisir de la malignité ; et avec une sorte d'estime réfléchie pour nous, c'est le plaisir de l'amour-propre⁷. » Pour Marmontel, « la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule » peut concerner le sujet même, lequel, se dédoublant, rit de lui-même. « On se juge, on se condamne, on plaisante comme un tiers ; et l'amour-propre y trouve son compte »⁸. Et c'est la limite, me semble-t-il, du minimum d'agressivité que le modèle hobbesien peut atteindre. On entre presque dans le domaine de l'humour.

La conception dérivant d'Aristote et de Hobbes s'appuie sur la séparation des styles qui caractérise toute la littérature jusqu'au grand tournant romantique. Le bas de la société et des créatures est inévitablement comique – comme Auerbach, dans *Mimesis*, l'a montré mieux que tout autre – et il s'agit d'un comique qui est nettement distinct, aux niveaux social, moral et psychologique, de la perspective de celui qui rit. Tous les serviteurs poltrons soutenant leur couardise font rire les mêmes spectateurs qui prennent au sérieux et s'émeuvent devant

4 Montaigne, *Essais* [1580], livre I, chap. 50, « De Démocritus et Héraclitus ».

5 Voir Gérard Defaux, *Molière ou les Métamorphoses du comique. De la comédie morale au triomphe de la folie* [1980], Paris, Klincksieck, 1992 ; Francesco Fiorentino, *Il Ridicolo nel Teatro di Molière*, Torino, Einaudi, 1997.

6 Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988. La notion d'*énergie* reviendra souvent dans les théories du comique, à partir de Spencer jusqu'à Freud.

7 Charles Batteux, « De la poésie dramatique », dans *Principes de la littérature* [1775], Genève, Slatkine reprints, 1967, p. 258.

8 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], dans *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1819, t. IV, p. 264.

des héros tragiques affichant des vertus de courage et d'abnégation démesurées, incroyables. La culture « Ancien Régime » dans laquelle se reconnaît la classe dominante – qui se prétend l'héritière des vertus chevaleresques et des finesses psychologiques et comportementales de la Renaissance italienne – jouit en effet d'un prestige indiscuté : c'est parce qu'on s'identifie à de telles valeurs que l'on éclate de rire devant des comportements et des caractères « bas », inappropriés, inesthétiques. Le rire des spectateurs d'Ancien Régime, que provoquent les argumentations de serviteurs poltrons débattant sur l'honneur – comme le Jodelet de Scarron –, heurtait-il ce sentiment, l'un des piliers de la vie sociale, à l'époque ? À l'exception près de cas particuliers (tel le Falstaff de Shakespeare, qui en tout cas n'est pas un serviteur), le rire d'Ancien Régime me paraît, au contraire, confirmer ce sentiment en tant que valeur supérieure, à la fois sociale et morale. Comme l'a soutenu Jean Emelina, « les valets et les servantes sont la bonne conscience des couches sociales supérieures et ils confirment celles-ci dans leur sentiment de supériorité⁹ ». Et même lorsqu'il est possible – grâce à des indices intérieurs (marques stylistiques, allusions) – de supposer que ce soient vraiment l'honneur, le courage, la bienséance sentimentale – des sentiments qu'on accuse de mensonge idéaliste et d'artifice – que visent les tirades ou les attitudes de quelques valets, ce rire de dégradation ne me paraît pas impliquer que l'on s'identifie aux serviteurs. Ceux-ci restent l'« autre », qui, justement en tant que tel, peut exprimer ce que le moi ne peut dire, ni penser non plus, peut-être.

Au XVIII^e siècle, la crise des valeurs de la classe dominante se traduit dans une forme de malaise devant le rire, caractérisant notamment la seconde moitié du siècle. Cet ensemble de valeurs aristocratiques, capables d'assurer la supériorité – et donc le rire – au détriment de celui qui n'arrive pas à, ou ne peut, les pratiquer, sont moins indiscutés¹⁰. C'est ce malaise qui dicte la célèbre condamnation de la comédie de la part de Rousseau : Molière aurait le tort de « tourner la bonté et la simplicité en ridicule, et de mettre la ruse et le mensonge du parti pour lequel on prend intérêt¹¹ ». Son issue une fois renversée, du rire à la réprobation, le modèle du comique hobbesien ne change pourtant pas¹².

9 Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975, p. 291.

10 Voir Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.

11 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* [1758], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1995, p. 32.

12 C'est peut-être le Neveu de Diderot – mais nous ne sommes pas dans un cadre théorique – qui représente la plus grande exception à cette idée du comique : personnage « bas », qui déborde les limites du picaresque en bouleversant les hiérarchies stylistiques, il peut être ridicule et capable, en même temps, de provoquer l'identification du lecteur.

Peut-on rire de personnages socialement élevés ? C'est Marmontel qui pose explicitement ce problème lorsqu'il repère la triple division stylistique traditionnelle à l'intérieur du comique même. Il existerait ainsi un « comique noble », se distinguant d'un « comique bourgeois » et d'un « comique bas », sur la base de l'extraction sociale des risibles. Le « comique noble » présente, toutefois, un obstacle capable d'épouvanter littéralement les auteurs de comédies : « [...] la plupart des ridicules des grands sont si bien composés, qu'ils sont à peine visibles ; leurs vices surtout ont je ne sais quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie¹³. » Les grands, rien que parce qu'ils sont grands, ont un style qui cache leurs défauts (la formule *je ne sais quoi* est le seing de la supériorité mondaine). La seule manière de les démasquer et de les rendre ridicules, c'est de les placer dans une situation défavorable. Ainsi, la misanthropie d'Alceste devient-elle ridicule lorsqu'il tombe amoureux d'une coquette comme Célimène. En d'autres circonstances, il ne serait pas comique. (En tout cas, comme toutes les sources l'attestent, on a peu ri d'Alceste, même à l'époque de la première représentation.) On peut mieux éclairer par un exemple la distinction que fait Marmontel : dans *Les Fâcheux*, on rit des différents maniaques importuns, mais l'on rit aussi de l'impatience du pauvre Éraste qui, à cause d'eux, n'arrive pas à atteindre sa bien-aimée. Éraste ne fait rire qu'en situation. Ce n'est pas la comparaison, avantageuse, avec son comportement qui provoque le rire : n'importe qui serait à bout de nerfs dans une situation pareille. Hormis les petits marquis et les jeunes débauchés – personnages stéréotypés de la comédie –, Marmontel soutient à raison que le comique élevé est peu pratiqué.

Il me paraît remarquable que, parmi les exemples de « comique bourgeois » qu'apporte Marmontel, il y ait *George Dandin*, une comédie qui devait déjà créer quelques problèmes, s'il se doit d'en défendre la moralité : « [...] ce n'est pas la faute de Molière si le sot orgueil, plus fort que ses leçons, perpétue encore l'alliance des *Dandins* avec les *Sotenvilles*. Si dans ces modèles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple, en revanche combien de scènes dignes des connaisseurs les plus délicats¹⁴ ? » Après quelques années, l'embarras envers cette comédie s'accroît davantage et Suard, qui appréciait le trait moral du comique de Molière, la critique, même s'il observe un distinguo important : elle est immorale dans la mesure où « le but moral ne rachète pas l'indécence des mœurs ». Pourtant, s'il n'y avait pas ce but moral (la dénonciation de la sottise prétention de Dandin) « si [...] le mari était un homme simple et raisonnable, au lieu d'être une pièce peu décente à la vérité, mais comique et

13 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 266.

14 *Ibid.*, p. 267.

gaie, *George Dandin* ne serait plus qu'une farce révoltante »¹⁵. Dans la hiérarchie de valeurs du xvii^e siècle, la prétention de s'anoblir était plus grave que l'adultère bourgeois qui en résulte. D'où le ridicule. Quand les deux transgressions se balancent, l'embarras surgit. En 1800, les hiérarchies se renversent et George Dandin devient un personnage douloureux¹⁶. Un mari cocu et « coupable » – de stupidité certes, et non de snobisme –, tel Charles Bovary, deviendra un personnage ridicule-pathétique.

Dans la France de la fin du xviii^e siècle, le comique devant exhiber le but classique de corriger les mœurs en riant, Molière est réinterprété – et remis au siècle suivant – dans ce rôle étriqué. Et La Harpe de proclamer : « Molière est le premier des philosophes moralistes¹⁷ » ; tandis que pour Suard,

ce fut Molière qui, en la développant, fit sentir dans la comédie la nécessité du *but moral*, qu'il ne faut pas confondre avec la *décence des mœurs*, commandée seulement par l'honnêteté publique ; au lieu que le but moral est le moyen du comique et la base de la comédie, par la raison qu'il n'existe point de ridicule qui ne tienne à un défaut de caractère ou à un travers d'esprit, et qu'il ne peut y avoir de véritable comique de caractère que celui qui, en présentant ce travers ou ce ridicule sous son aspect le plus frappant, tend aussi à prouver une vérité morale¹⁸.

D'autres modèles de comique sont refusés. L'on accuse Aristophane, non seulement d'être vulgaire¹⁹, mais, et c'est bien plus grave, d'être le responsable de la mort de Socrate, comme le fait Voltaire sous l'entrée « Athée, Athéisme » du *Dictionnaire philosophique* : « Ce poète comique, qui n'est ni comique ni poète, n'aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire St Laurent ; il me paraît beaucoup plus bas et plus méprisable que Plutarque ne le dépeint²⁰. » Quant à Regnard, La Harpe préférerait *Le Joueur*, la seule de ses comédies ayant « une morale profonde, des caractères vrais et un ridicule frappant », « dans tout

15 Jean Baptiste A. Suard, *Coup d'œil sur l'histoire de l'ancien Théâtre français*, dans *Mélanges de littérature* [1803-1804], Genève, Slatkine reprints, 1971, t. IV, p. 160-161.

16 Le déclin de la perspective d'Ancien Régime collude avec l'émancipation de *George Dandin* de la mise en scène du ballet de cour dont il faisait partie lors de sa première représentation.

17 Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Ledoux, 1820, t. VI, p. 6.

18 Jean Baptiste A. Suard, *Coup d'œil sur l'histoire de l'ancien Théâtre français*, op. cit., p. 160.

19 Pendant la Querelle, Houdar de la Motte s'en prend à Mme Dacier, justement en tant que lectrice et partisane d'Aristophane : « On ne doit point donner Aristophane comme le modèle de la comédie, mais seulement comme preuve historique de l'état encore informe où elle était chez les Grecs » (Antoine Houdar de la Motte, *Textes critiques. Les raisons du sentiment* [1754], éd. Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 292).

20 Voltaire, *Dictionnaire philosophique* [1764], dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, t. 35, p. 376. Au contraire, Mercier, dans les quelques références qu'il fait à Aristophane dans le *Tableau de Paris*, semble l'absoudre.

le reste, il n'a guères d'autre mérite qu'une extrême gaîté, et ce n'est pas un mérite médiocre²¹ ». Cette reconnaissance de la gaîté en tant que valeur ne manque pas d'être prudente, comme le montre un autre passage de la *Correspondance*: « Le goût de la farce et de l'ordure semble devenu l'esprit à la mode, et il y a de bonnes gens qui appellent tout cela de *la gaîté*; ce n'était pas du moins celle de Molière ni d'Hamilton²². » Toujours La Harpe, dans *Lycée*, remarque à propos de Regnard: « [...] il ne fait pas souvent penser, mais il fait toujours rire ». Et dans tout le cours qu'il lui consacre, le fait qu'il « se borne à faire rire » revient moins comme un mérite que comme une limite²³.

Ce n'est qu'en dehors de la France que – à la fin du XVIII^e siècle – une différente version de la nature du comique apparaît, qui s'oppose à celle dérivant d'Aristote et de Hobbes²⁴. Son aspect théorique se trouve dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant (1790):

182

Il faut qu'il y ait quelque chose d'absurde en tout ce qui doit provoquer un rire vivant et éclatant [...]. Le rire est une affection résultant de l'anéantissement soudain d'une attente extrême. Cette transformation, qui assurément n'est pas réjouissante pour l'entendement, réjouit cependant d'une manière très vive, mais indirectement pendant un instant. La cause doit donc résider dans l'influence de la sensation sur le corps et dans sa relation d'action réciproque avec l'âme, non que la représentation soit objectivement un objet de plaisir (en effet comment une attente déçue pourrait-elle plaire?), mais uniquement parce qu'elle produit en tant que simple jeu de représentations un équilibre des forces vitales dans le corps²⁵.

21 Jean-François de La Harpe, *Correspondance littéraire* [1801-1807], Genève, Slatkine reprints, 1968, t. I, p. 55.

22 *Ibid.*, t. II, p. 436.

23 *Id.*, *Lycée*, *op. cit.*, t. VI, p. 104 et p. 106.

24 Voir Fabio Ceccarelli, *Sorriso e Riso. Saggio di antropologia bisociale*, Torino, Einaudi, 1988, p. 276, à propos des théories de la fin du XVIII^e siècle, qui considèrent le rire non pas comme le fruit d'un sentiment de supériorité, mais comme le produit d'un contraste ou d'une discordance: James Beattie (1764); George Campbell (1776); Joseph Prietsley (1777).

25 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, éd. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 238; « *Es muß in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein [...]. Das Lachen ist ein Affekt aus des plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreuet doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einflusse der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüt bestehen; und zwar nicht, sofern die Vorstellung objektiv ein Gegenstand des Vergnügens ist (denn wie kann eine getäuschte Erwartung vergnügen?), sondern lediglich dadurch, daß sie, als bloßes Spiel der Vorstellungen, ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt* » (*Kritik der Urteilskraft* [1790], éd. Wilhelm Weischedel, dans *Werkausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, t. X, 1957, p. 273).

L'identification du rire avec la reconnaissance de l'absurdité, d'un défaut de logique, est indépendant de tout jugement de supériorité. À propos de l'historiette de l'Indien se demandant comment l'on est arrivé à mettre dans la bouteille toute l'écume de bière qui en jaillit, Kant observe : « [...] nous rions et cela nous cause une franche gaîté; ce n'est pas que nous nous jugions plus intelligents que cet ignorant, ou que notre entendement ait trouvé quelque agrément en cette histoire, mais nous étions dans l'attente et celle-ci s'évanouit soudain²⁶. » Il faut rappeler que quelques années auparavant, dans le cadre du pur rationalisme des Lumières, Marmontel avait prononcé la condamnation de l'absurde : « [...] l'absurde et l'obscène sont à la farce ce que le ridicule est à la comédie ». L'absurde, qui dans une perspective rationaliste est totalement négatif et, en raison de cela, est propre au bas (à la farce, et lié à l'obscène), est revalorisé par Kant comme une sorte de soulagement du corps. Dès la fin du XIX^e siècle, plusieurs théoriciens du comique ainsi que des écrivains « fumistes » soutiendront l'absurdité comme cause du rire²⁷.

La contestation du modèle hobbesien est explicite aussi dans le *Cours préparatoire d'esthétique* de Jean Paul : la confrontation avec le ridicule « nous donne moins le sentiment de *notre* élévation [...] que de l'abaissement d'autrui », qui n'est pas nécessairement générateur de plaisir, « on ressent tout au contraire souvent avec douleur la dégradation d'autrui²⁸ ». Et puis, de quoi saurait-on s'enorgueillir ? D'attitudes – telles les dégringolades ou les incongruités – qui sont manifestement inférieures. En effet, ce sont les catégories des gens les moins orgueilleux qui rient, tels les enfants ou les femmes, alors que les orgueilleux par excellence, tels les musulmans, d'habitude s'en abstiennent. L'ultime preuve de la fausseté de ce modèle serait dans le fait que ceux qui rient désirent toujours que d'autres les rejoignent, tandis que, si c'était un sentiment de supériorité qui était comblé, comme le voulait Hobbes, ils n'en seraient pas du tout heureux.

Le modèle hobbesien une fois contesté, Jean Paul en propose un autre : pour l'humour, il n'y a pas de déraison individuelle ni d'individus déraisonnables,

26 *Critique de la faculté de juger*, éd. cit., p. 238 ; « *so lachen wir, und es macht uns eine herzliche Lust: nicht, weil wir uns etwa klüger finden als diesen Unwissenden, oder sonst über etwas, was uns der Verstand hierin Wohlgefälliges bemerken ließe; sondern unsre Erwartung war gespannt, und verschwindet plötzlich in nichts* » (*Kritik der Urteilskraft*, éd. cit., p. 273-274).

27 Léon Dumond, *Des causes du rire*, Paris, Durand, 1862 ; Camille Mélinand, « Pourquoi rit-on ? Étude sur la cause psychologique du rire », *Revue des deux mondes*, 1^{er} février 1895, p. 612-630 ; Louis Philibert, *Le Rire. Essai littéraire, moral et psychologique*, Paris, Germer-Baillière, 1883. Voir Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

28 Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique* [1804], trad. Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 123 ; « *Unter dem Lachen fühlt man weniger sich gehoben [...] als den andern vertieft* » ; « *indes man doch gerade umgekehrt oft fremde Unterworfenheit mit Schmerz empfindet* » (*Vorschule der Ästhetik*, dans *Sämtliche Werke*, München, Carl Hanser Verlag, t. I/5, 1987, p. 121).

mais seuls existent la déraison collective et un monde insensé. Le sujet humoriste crée un monde autre. Contrairement au vulgaire satirique, « l'humoriste aurait plutôt tendance à prendre la déraison individuelle sous sa garde, et à mettre le sbire du pilori en prison, avec tous les spectateurs, car ce qui le préoccupe n'est pas la folie de tel ou tel citoyen, mais la folie humaine, c'est-à-dire l'universel²⁹ ». Jean Paul a raison de définir ce type de comique « romantique » : il rompt avec la version classique du rire. On s'associe à ceux qui ne se conforment pas – et en même temps, cependant, on en rit ou, bien plus souvent, on en sourit.

C'est pourtant Schlegel qui, par la diffusion qu'eurent ses idées, fut le plus grand fauteur de la rupture avec le modèle comique « critique », notamment dans le deuxième de ses *Cours de littérature dramatique*. Et c'est Molière, qu'on considère comme l'exemple d'un comique *grosso modo* agressif, satirique et didactique, qui en fait les frais. Schlegel, en opposition avec l'opinion qui prévaut alors, voit le mieux de Molière dans le comique burlesque : ce jugement était destiné à une grande fortune, et, avant que Baudelaire ne le partage dans *Sur l'essence du rire*, c'est Gautier qui se l'approprie³⁰. Comme exemples d'un comique poétique, de la « gaîté », on lui oppose Shakespeare, Aristophane et, d'une manière secondaire, Regnard. Un comique arbitraire « sans frein et sans but déterminé », « une comédie audacieuse qui se joue de l'univers, au lieu de s'en tenir aux ridicules de telle ou telle classe de la société », comme le dira Mme de Staël, lectrice de Schlegel³¹. « [...] Quelque chose d'absurde présenté à l'imagination du spectateur³² », selon Stendhal qui, lui aussi converti par le théoricien allemand, proclame dans *Racine et Shakespeare* : « Mais Molière est inférieur à Aristophane³³. »

29 *Cours préparatoire d'esthétique*, éd. cit., p. 130 ; « *aber der Humorist nimmt fast lieber die einzelne Torheit in Schutz, den Schergen aber samt allen Zuschauern in Haft, weil nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche, d. h. das Allgemeine sein Inneres bewegt* » (*Vorschule der Ästhetik*, éd. cit., p. 125).

30 Feuilletton de *La Presse*, 14 mars 1838 : « [...] à notre avis *L'Impromptu de Versailles, Les Précieuses ridicules, La Comtesse d'Escarbagnas, Le Sicilien*, et autres petites comédies approchant de la farce, sont de beaucoup supérieurs pour l'enjouement et la liberté fantasque aux grandes compositions imitées de l'antique et qui passent à tort pour les chefs-d'œuvre de Molière » (Gautier, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, avec la collaboration de François Brunet, Paris, Honoré Champion, t. I, 2007, p. 491).

31 Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [1810-1813], éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. II, p. 21. Elle affirme que la « gaîté » allemande n'a rien à voir avec la française : les farces tyroloises, qui amusent le peuple et les grands seigneurs, ressemblent moins à la « moquerie » française qu'aux bouffonneries italiennes (t. I, p. 95). Elle aussi admiratrice d'Aristophane, elle conteste toutefois qu'il puisse être adapté à la scène moderne, à la fois puisqu'il est trop vulgaire et puisque ses comédies présupposent la démocratie directe d'Athènes.

32 Stendhal, *Journal littéraire*, éd. Victor Del Litto, dans *Œuvres complètes*, éd. Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève, Cercle du Bibliophile, 1970, t. III, p. 9.

33 *Id.*, *Racine et Shakespeare, 1818-1825. Et autres textes de théorie romantique* [1825], éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 289.

La réflexion de Stendhal est d'autant plus intéressante que ses implications engagent moins le théâtre (genre du comique par excellence, avant la naissance du cinéma) que le roman. Comme en témoignent ses journaux, il réfléchit pendant toute sa vie sur le comique littéraire et sur le rire, se confrontant à plusieurs époques avec Molière, dont, dans sa jeunesse, il avait pourtant désiré être l'héritier. Stendhal aussi part de la conception hobbesienne du rire : « On rit par une jouissance d'amour-propre qui est la vue *subite* de quelque perfection que la faiblesse d'autrui nous montre en nous³⁴. » Et Molière serait l'emblème du comique qui châtie les déviations par rapport au bon usage du monde³⁵. Toutefois, ce comique est devenu à ses yeux impossible à cause du déclin de l'Ancien Régime et de l'homologation de la nouvelle société post-révolutionnaire, bourgeoise : « Aujourd'hui, il n'y a plus de cour, ou je m'estime autant, pour le moins, que les gens qui y vont ; et en sortant de dîner, après la Bourse, si j'entre au théâtre, je veux qu'on me fasse rire, et je ne songe à imiter personne³⁶. » Le manque de prestiges sociaux exclusifs et unanimement reconnus guette la supériorité d'une perspective dont il serait possible de frapper par le rire celui qui n'est pas à la hauteur. Le rire « satyrique » implique des valeurs sociales et culturelles élevées et incontestées. À l'époque bourgeoise, les valeurs par excellence étant le raisonnable et le sérieux, que l'on applique à tout domaine de la vie, ce rire prend la forme de la punition d'un écart par rapport au bon sens. Et le pauvre Molière est erronément interprété comme le champion de cette idéologie. Selon Mme de Staël, la guillotine a mis fin à la tyrannie du ridicule. La liberté est sérieuse³⁷. De fait, le rire en tant que correction des mœurs, le rire « didactique » et moralisateur finit par ressembler au sérieux³⁸ : en assistant à des représentations de Molière à la Comédie-Française, Stendhal remarque que le public ne rit plus.

Le sérieux, principe idéologique et littéraire qui bouleverse la partition stylistique traditionnelle, tout en constituant un attentat grave contre le rire, en rénove en même temps la théorie et la pratique. On ne peut plus impunément rire du bas. Si on le fait, c'est : soit afin de le corriger – en tant qu'écart par rapport non plus à une culture supérieure (telle l'*honnêteté* au XVII^e siècle), mais

34 *Id.*, *Journal littéraire*, éd. cit., t. III, p. 53. Il a lu *De la nature humaine* de Hobbes en 1804, dans la traduction de d'Holbach (1771). Mais il en avait déjà trouvé la citation l'année auparavant.

35 Ce serait le fait de travailler pour la société de Louis XIV, qui dicte le comique « répressif » de Molière. « Aristophane au contraire entreprit de faire rire une société de gens aimables et légers qui cherchaient le bonheur *par tous les chemins*. Alcibiade songeait fort peu, je crois, à imiter qui que ce fût au monde » (*id.*, *Racine et Shakespeare*, éd. cit., p. 290).

36 *Ibid.*, p. 294.

37 Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], éd. Axel Blaeschke, Paris, Flammarion, coll. « Classiques Garnier », 1998, p. 288-309.

38 Michel Crouzet, Préface à Stendhal, *Racine et Shakespeare*, éd. cit., p. 146.

à une nature qui s'identifierait avec les valeurs de la classe dominante (et c'est ainsi que le pauvre Molière est réduit à un exemple du bon sens bourgeois) ; soit insinuant dans le rire une compassion avec ce que Jean Paul appelait la « déraison individuelle ». C'est la gaîté « surréelle », poétique, absurde, qui devient la véritable alternative au sérieux bourgeois – justement, la gaîté telle que la théorisait Schlegel, laquelle ne trouve pas de défauts à réformer, mais renverse l'existant et (comme le soutiendra Nietzsche) « nous délivre momentanément, en effet, de la contrainte de la nécessité, de l'utilitarisme³⁹ ».

186

À côté de ces deux modèles, le comique relatif (qui frappe un « inesthétique » individuel) et le comique absolu (qui s'oppose à la réalité et à ses règles rationnelles), on trouve, chez Stendhal encore, le troisième modèle de comique, moins théorisé que pratiqué, notamment dans *La Chartreuse de Parme*. Dans le *Journal*, Stendhal remarque que Shakespeare nous présente des figures tel Gratiano ou Jessica, « animés de cette gaîté du bonheur », si bien que « loin de rire d'eux, nous sympathisons avec un état si délicieux »⁴⁰. C'est un nouvel art du « comique », suscitant moins le rire que le sourire, que celui que Stendhal expérimente dans ses derniers romans, où l'on sourit de l'idéalisme et de la naïveté de personnages tel Fabrice, et nous nous identifions, en même temps, avec leur côté exceptionnel et noble.

Au tournant romantique, grâce à Jean Paul et à Stendhal, une ébauche de théorisation du rire « sympathique » fait son apparition, qui trouvera sa place dans la réflexion freudienne du *Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* et dans l'élaboration, à partir de celle-ci, de la formation de compromis entre comique (distanciation) et *witz* (identification) que Francesco Orlando a proposé comme modèle de comique littéraire⁴¹. Ce mouvement de compassion qui s'insinue dans le rire finit par orienter aussi la réception romantique de chefs-d'œuvre comiques du passé, comme *Le Misanthrope*, *George Dandin*, ou *Don Quichotte*, dont les protagonistes sont transformés en personnages plus ou moins pathétiques. Un retentissement de cette conception se trouve encore dans l'essai sur *L'Humour* de Pirandello :

Nous aimerions bien rire de tout ce qu'il y a de comique dans la représentation de ce pauvre aliéné qui sur lui-même et sur les autres, sur toute chose, applique le masque de sa folie. Nous aimerions bien rire, mais ce n'est pas un rire franc et

39 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, Paris, Gallimard, 1968, t. I, 1^{re} partie, § 213, p. 164 ; « denn es befreit uns momentan von dem Zwange des Notwendigen, Zweckmässigen » (*Menschliches, Allzumenschliches I und II*[1878], éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1988, t. I, § 213, p. 174).

40 Stendhal, *Journal littéraire*, éd. cit., t. III, p. 52.

41 Francesco Orlando, *Lettura freudiana del Misanthrope e due scritti teorici*, Torino, Einaudi, 1979.

facile qui nous monte aux lèvres. Nous sentons que quelque chose le trouble et s'y oppose : un sentiment de commisération, de tristesse et également d'admiration, car si les aventures héroïques de ce pauvre Hidalgo sont totalement ridicules, il ne fait cependant aucun doute que, sous ce ridicule, il est vraiment héroïque⁴².

Pourtant l'affirmation de ce nouveau type de comique, que l'on pourrait définir ridicule-pathétique, n'exclut pas la survie du modèle de Hobbes, qui, toutefois, est soumis à une réforme significative par Bain, dans *Les Émotions et la Volonté* (1859) : « L'occasion du rire c'est la dégradation d'une personne ou d'un intérêt ayant de la dignité, dans des circonstances qui n'excitent pas quelque émotion plus forte⁴³. » De la conception hobbesienne de la supériorité, l'on passe à celle de la dégradation. Bain élabore une véritable théorie : chez celui qui rit, deux exigences coexistent, celle du respect et celle de la dégradation (non seulement d'une personne, mais aussi d'une circonstance, d'une institution, etc.) ; or, le rire résout cette contradiction. C'est une idée que l'on retrouve chez Chaplin : il l'exprime, dans *Ma vie*, par l'exemple de l'homme qui, arrivé en retard aux obsèques, s'assied sur le haut-de-forme de son voisin, ce qui rend la solennité de la circonstance ridicule⁴⁴. Et c'est encore à la conception de Bain que l'on peut lier quelques-uns des mots d'esprit de tendance cynique analysés par Freud, et même celui de l'entremetteur de mariages juif, qui veut placer une femme laide et pauvre : comme Freud le remarque, il s'agit moins de se sentir supérieur à ce pauvre et grossier marchand, que de démasquer une institution dégradée comme celle des mariages arrangés. Cette correction du modèle hobbesien que propose Bain me paraît correspondre à ce que j'ai observé à propos des transformations du rire que dicte le déclin de l'Ancien Régime. À l'époque bourgeoise, l'agressivité du rire s'adresse moins à des aberrations particulières qu'aux valeurs et aux institutions officielles, les premières inspirant plutôt la compassion (donc étant, souvent, ridicules-pathétiques). Une fois de plus – différemment de ce qu'on observait pendant l'Ancien Régime, lorsque les

42 Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1968, p. 120 ; « *Noi vorremmo ridere di tutto quanto c'è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato che maschera della sua follia se stesso e gli altri e tutte le cose; vorremmo ridere, ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l'ostacola; è un senso di commiserazione, di pena e anche d'ammirazione, sì, perché se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v'ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico* » (*L'Umorismo* [1908], Milano, Garzanti, 1995, p. 176-177).

43 Alexander Bain, *Les Émotions et la Volonté. Traité de psychologie II*, éd. Théodule Ribot, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 249 ; « *The element of genuine comic is furnished by those dignities that, from some circumstance or other, do not command serious homage* » (*The Emotions and the Will* [1859], éd. Daniel N. Robinson, Washington, University Publications of America, 1977, p. 284).

44 Voir Charles Chaplin, *Ma vie* [1964], trad. Jean Rosenthal, Paris, Robert Laffont, 1964.

valeurs dominantes jouissaient d'un prestige reconnu – les valeurs de la société bourgeoise sont susceptibles, grâce au rire, d'être soit dégradées, soit niées au nom d'un univers alternatif. Et parallèlement les transgressions et déviations individuelles, même ridicules, deviennent susceptibles de compréhension et de sympathie. Le rire passe de l'autre côté.

LA NATION ET SES FRONTIÈRES :
NATION ET UNIVERSALISME
SUR LES SCÈNES DE LA RÉVOLUTION

Pierre Frantz

Le théâtre de la Révolution offre au chercheur un champ de recherches extraordinaire. Le bouillonnement incroyable dont il témoigne – le nombre de théâtres à Paris passe de quatorze en 1791 à une quarantaine en 1793, des spectacles ont lieu partout en province, 1 600 pièces nouvelles créées, etc. – pourrait expliquer à lui seul qu'il soit encore très mal connu en dépit d'études très intéressantes qui lui ont été consacrées depuis une vingtaine d'années. Sans doute l'historiographie nous a-t-elle longtemps donné une idée de ce théâtre qui le réduit à une propagande candide, dont témoigne le subventionnement de certains spectacles « par et pour le peuple », mais on y retrouve la mise en débat des idées agitées dans la France révolutionnaire aussi bien que l'élaboration et la confrontation de représentations philosophiques, politiques ou imaginaires inédites. Cette mise en débat n'est pas un vain mot : un public tout à fait nouveau est en contact avec le théâtre, s'enthousiasme ou couvre de huées le spectacle. Il se forge comme public dans des expériences inédites qui seules permettent de comprendre la signification historique du mélodrame de l'Empire et de la Restauration. À côté du répertoire traditionnel de l'Ancien Régime apparaît un répertoire nouveau, écrit à la va-vite sur des thèmes d'actualité, qui affiche les intentions politiques des auteurs ou des acteurs. Prolongeant l'action du journal, il donne à voir les événements récents, qu'il reproduit en quelque sorte, à la manière d'une histoire immédiate : la prise de la Bastille, les assassinats de Lepelletier de Saint-Fargeau et de Marat, les lois sur le divorce, sur l'abolition des privilèges, l'ouverture des couvents, le mariage des prêtres, la loi des suspects, le tutoiement révolutionnaire ont tous fourni la matière d'un drame, d'une comédie ou d'une tragédie. Les événements liés aux guerres, la levée en masse, les sièges et les affrontements militaires fournissaient eux aussi une mine de sujets, traités dans des pièces nombreuses. Une presse spécifiquement consacrée au théâtre se développe. L'histoire des idées peut ainsi trouver dans le théâtre de la Révolution la formulation et souvent la discussion et l'expérimentation fictionnelle de nombre de thèmes et d'idées nouvelles. L'idée d'un théâtre

national, qui était née sous l’Ancien Régime, prend une tournure nouvelle, dès 1789, dans les textes théoriques de Marie-Joseph Chénier. La Comédie-Française prend alors le nom de « Théâtre de la Nation ». Bientôt les comédiens les plus avancés font scission et forment eux aussi une troupe qui va prendre le nom de « Théâtre de la République ». On pourrait s’interroger sur la manière dont l’idée de nation s’empare des comédiens, des auteurs et du public. Il y aurait là une enquête de grande ampleur à mener. Je me contenterai d’en saisir un aspect : la façon dont on a posé sur la scène la question des limites et des frontières qui définissent la nation française.

L’*Encyclopédie* propose une analyse assez neutre du mot *nation* :

Mot collectif dont on fait usage pour exprimer une quantité considérable de peuple qui habite une certaine étendue de pays, renfermé dans certaines limites, qui obéit au même gouvernement. Chaque nation a son caractère particulier : c’est une espèce de proverbe que de dire, léger comme un français, jaloux comme un italien, grave comme un espagnol, méchant comme un anglois, fier comme un écossais, ivrogne comme un allemand, paresseux comme un irlandais, fourbe comme un grec, etc. Voyez Caractère¹.

L’article « Caractère des nations », signé par D’Alembert, poursuit dans la même direction :

Le *caractère* d’une nation consiste dans une certaine disposition habituelle de l’âme, qui est plus commune chez une nation que chez une autre, quoique cette disposition ne se rencontre pas dans tous les membres qui composent la nation : ainsi le *caractère* des François est la légèreté, la gaieté, la sociabilité, l’amour de leurs rois et de la monarchie même, etc.

Mais l’auteur disjoint ensuite ce caractère national de la forme des gouvernements. Le caractère des Français est d’aimer leur roi, mais on voit les peuples changer de gouvernement. Le caractère de la nation est donc plutôt fonction du « climat ». La Révolution, dès les premiers mois et dès le choix de la dénomination « Assemblée nationale », donne un contenu riche et nouveau à cette notion de *nation*². La définition de ses limites ou de ses frontières a soulevé quelques discussions dans l’historiographie. Si certains historiens ont considéré qu’elle était restée assez floue, plus récemment, d’autres ont au contraire insisté sur l’idée que ces frontières, quoique leur définition fût complexe, étaient déjà

1 *Encyclopédie*, article « Nation ».

2 Voir, à ce sujet, la mise au point de Pierre Nora, dans François Furet (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992.

précises³. Les historiens du XIX^e siècle, de toute tendance, mais à quelques notables exceptions près, ont souvent prêté à la Révolution, le dessein de donner à la France ses frontières naturelles et d'avoir ainsi poursuivi une politique inaugurée par Richelieu. Albert Sorel, dans l'historiographie conservatrice, Albert Mathiez, pour l'histoire jacobine, mais, avant eux déjà, Augustin Thierry, ont voulu mettre en évidence cette continuité dans la longue durée. D'autres cependant, de Michelet à Gaston Zeller et à Denis Richet, ont fait valoir que la politique de l'Ancien Régime ne pouvait aucunement être caractérisée par ce thème des frontières naturelles et ont souligné l'absence de fondements de cette thèse. Il n'en reste pas moins que les acteurs de la Révolution, Brissot en tête, dès 1792, l'ont mise en avant et qu'elle avait dû s'élaborer dans l'enseignement des collèges, dans les lectures du nouveau personnel politique et sur un fond de providentialisme. Mais cette idée, sans doute promise à un bel avenir de part et d'autre du Rhin, s'articulait difficilement avec l'idéologie patriotique de la Révolution, comme l'attestent nombre de textes. Elle entraînait en effet en contradiction avec plusieurs thèmes essentiels dans la définition particulière du patriotisme révolutionnaire. Carnot déclare, le 14 février 1793, « les limites anciennes et naturelles de la France sont le Rhin, les Alpes et les Pyrénées », mais c'est pour ajouter aussitôt : « mais ces prétentions diplomatiques, fondées sur les possessions anciennes, sont nulles à nos yeux comme aux yeux de la raison⁴. » Les peuples sont la vraie référence de la souveraineté. Chez certains, comme Fabre d'Églantine, qui avait caressé des rêveries cosmopolites, la conversion est significative : il convient, pense-t-il soudain, de *créer* des frontières, en creusant une sorte de ligne Maginot :

Creusons donc un large fossé autour de la république, que nul ne puisse le franchir de part et d'autre, sans courir le risque de perdre sa fortune et sa vie⁵.

Le mot *frontières* s'oppose du reste, par ses connotations, à celui de *limites*, comme on le voit dans la définition qu'en donne Diderot dans l'*Encyclopédie* :

Frontière s. f. (Géog.) se dit des limites, confins ou extrémités d'un royaume ou d'une province. Le mot se prend aussi adjectivement : nous disons *ville frontière*, *province frontière*. Nous disons qu'il se prend dans ce cas adjectivement, à-moins qu'on n'aime mieux regarder ici *frontière* comme un substantif mis par apposition. (voyez apposition)

3 Voir Daniel Nordman, « Des limites d'état aux frontières nationales », dans Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, vol. 2, p. 35-61.

4 *Ibid.*, p. 51.

5 Voir Albert Mathiez, *La Révolution et les étrangers. Cosmopolitisme et défense nationale*, Paris, La Renaissance du livre, 1918.

Ce mot est dérivé selon plusieurs auteurs, du latin *frons*; les *frontières* étant, disent-ils, comme une espèce de front opposé à l'ennemi. D'autres font venir ce mot de *frons*, pour une autre raison; la *frontière*, disent-ils, est la partie la plus extérieure & la plus avancée d'un état, comme le front l'est du visage de l'homme.

Frontières suggère donc le conflit, l'*affrontement*. Plus généralement, en cette période de guerre, les lignes de fracture, réelles, imaginaires, idéologiques et politiques entre la Nation française et les autres nations européennes ont été multiples. Elles sont loin de coïncider les unes avec les autres et de dessiner le paysage clair et conflictuel des premières années du xx^e siècle. Si l'ensemble de ces lignes fractales contribuent à l'élaboration d'une perception de la nation et de la patrie, les frontières naturelles ne jouent, en dépit de la remarquable percée du thème, qu'un rôle relatif dans la perception des clivages nationaux.

192

Dès les premières grandes confrontations, le théâtre s'empare des événements. En septembre 1791, le Théâtre de la Nation célèbre *L'Apothéose de Beaurepaire*, qui s'était fait sauter la cervelle plutôt que de livrer Verdun aux Prussiens. Deux mois après la fuite à Varennes, la dramatisation de la prise de Verdun ancre dans l'opinion la conscience d'un héroïsme dans les villes où passe le front. Le théâtre est, du reste, concrètement présent sur le front: une sorte de théâtre aux armées est né. Il s'agit non seulement de divertir, mais aussi de galvaniser l'énergie des combattants. Six jours après la victoire de Jemmapes, le 12 novembre 1792, Dumouriez fait dresser un théâtre sur la plaine de Jemmapes et la troupe de Mlle Montansier, qui suit l'armée, y représente, après l'interprétation d'une cantate de circonstance par des chanteurs du théâtre Favart, un ballet, *La Danse autrichienne ou le Moulin de Jemmapes*, suivi d'une comédie de Dorvigny, *Le Désespoir de Jocrisse*: une exaltation patriotique précédant une grosse farce de boulevard. De retour à Paris, elle donne *Le Départ des volontaires* de Joseph Lavallée, *La Carmagnole de Chambéry* de Dorvigny, et *La Bataille de Jemmapes* de François Devienne, cependant qu'au théâtre Favart on joue *Le Siège de Lille*. Le Théâtre-Français de la rue de Richelieu joue *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou les Vivandiers* d'Olympe de Gouges. Mais les combats les plus marquants sont ceux qui opposent la France à l'Angleterre. Aussitôt après la reprise de Toulon, le 19 décembre 1793, au moins six pièces vont être jouées à Paris et en province, entre le 23 décembre et le mois de février. On pourrait dire que, dans le théâtre de la Révolution, c'est l'image du siège qui dramatise le plus exactement la frontière. Car, aux sièges de Lille et de Toulon, s'ajoutent ceux de Thionville, de Verdun, de Granville, et la prise de Mons.

Il y avait là des précédents dans le théâtre « national » : le siège de Paris, celui de La Rochelle, et surtout un modèle qui a laissé des traces, la célèbre tragédie de De Belloy, *Le Siège de Calais*. C'est en effet dans cette dernière pièce que le théâtre à sujet national, qui, après quelques essais aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, venait de ressurgir grâce à Voltaire, noue un lien avec la question nationale, le patriotisme et, risquons le mot malgré les objections, avec le nationalisme. « Voici la première tragédie française où l'on ait procuré à la nation le plaisir de s'intéresser pour elle-même⁶. » En 1765, deux ans après la paix qui parachevait le désastre de la guerre de Sept Ans, cette tragédie affichait clairement l'intention de regonfler le moral de la nation et de l'armée. Elle avait eu un énorme succès à la Cour comme à la ville, en province et à l'étranger, et avait bénéficié d'un soutien gouvernemental puissant. L'auteur s'en prenait ouvertement au cosmopolitisme des Lumières⁷. De Belloy voyait dans le resserrement des liens entre la Nation et le roi et dans l'expansion d'une idéologie royaliste le remède à la dépression collective consécutive à la défaite. La loi salique, à laquelle il consacre d'amples développements⁸, devait, pensait-il, garantir la France de toute mainmise extérieure. Les philosophes ne pouvaient réagir immédiatement, mais ne se privèrent pas de le faire ultérieurement. Les « sièges » du théâtre révolutionnaire, on va le voir, nouent bien différemment les fils du patriotisme et de la conscience nationale. C'est ici Marie-Joseph Chénier qui avait ouvert la voie, dans sa tragédie de *Charles IX*, mais plus encore dans les essais qui l'accompagnaient, lorsqu'il avait fait apparaître le lien qui unit nécessairement le théâtre national avec les mœurs de la nation. C'était vrai du *Siège de Calais*, cela devait l'être plus encore dans le théâtre de la Révolution : la volonté de rompre avec le passé monarchique rendait pourtant très difficile ce théâtre national et historique, dans la mesure où l'idée de nation s'était transformée profondément. D'où le recours à l'histoire immédiate, à l'allégorie ou au passé républicain de la Grèce et de Rome.

Comment la relation entre la nation française et ses voisines est-elle pensée ou représentée au théâtre à l'époque des guerres révolutionnaires ? Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, le nationalisme est d'emblée contrarié par une idéologie plus universaliste. Dès les débuts de la Révolution s'expriment les sentiments d'une communauté humaine, réunie autour de la France, certes,

6 Préface de Pierre Laurent Buirette de Belloy, *Le Siège de Calais*, dans *Théâtre du xviii^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1756-1799, 1974, p. 448.

7 « Je hais ce cœurs glacés et morts pou leur pays, / Qui, voyant ses malheurs dans une paix profonde, / S'honorent du grand nom de citoyens du monde » (*ibid.*, IV, 2).

8 *Ibid.*, III, 4 et notes justificatives de l'auteur.

mais universelle. On n'est pas surpris d'entendre, au moment de la fête de la Fédération, des déclarations comme celle-ci :

Et nos mœurs et nos goûts, subjuguant l'univers,
Ne feront qu'un état de cent peuples divers⁹.

Ou, un an plus tard, dans *La Ligue des fanatiques et des tyrans* de Ronsin :

Alors tous les humains feront avec la France
Un seul peuple ou plutôt une famille immense
Dont les rois ne seront sur le trône affermis,
Qu'autant qu'aux lois du peuple ils se seront soumis¹⁰.

Mais il est plus surprenant que, même au plus fort de la guerre, en l'an II, les pièces réaffirment presque toutes la fraternité universelle des sans-culottes, qui transcende toutes les frontières. Dans *Le Départ des villageois pour les frontières*, le maire exhorte les jeunes conscrits en ces termes :

194

Attendons pour nous livrer au repos, que la liberté de nos voisins serve de remparts à la nôtre. Enfants de la patrie, multiplions nos forces, non par un sentiment de crainte mais pour épargner le sang de nos frères, celui de nos ennemis même ; songez, mes camarades, qu'ils peuvent devenir libres un jour ; et que cette raison suffit pour les rendre sacrés¹¹.

La Marseillaise elle-même ne dit-elle pas, dans son cinquième couplet, oublié certes au profit du « Qu'un sang impur » (mais de qui est-ce le sang?) :

Portez ou retenez vos coups !
Épargnez ces tristes victimes
À regret s'armant contre nous.

La fraternité, pour être moins souvent invoquée que la liberté et l'égalité, n'en doit pas moins guider les Français, combattants ou non. Comme le rappelle Cammaille Saint-Aubin, dans *L'Ami du peuple* :

[...] Chez nous tous les hommes sont frères
Il n'est point d'étrangers, réparez cette erreur¹².

9 Antoine Fabre d'Olivet, *Le Quatorze Juillet de 1789*, Paris, s.n., 1790, scène 6.

10 Charles-Philippe Ronsin, *La Ligue des fanatiques et des tyrans*, 18 juin 1791, II, 4, p. 22 et 23.

11 Joseph Lavallée, *Le Départ des volontaires villageois pour les frontières*, Paris/Lille, Deperne, 1793, scène 9.

12 Cammaille Saint-Aubin, *L'Ami du peuple ou les Intrigants démasqués*, théâtre de la Cité, 6 septembre 1793.

Le théâtre prête aux étrangers des sentiments tout à fait semblables. « Il est vraisemblable – affirme un aide de camp anglais dans une *Prise de Toulon* – que le peuple anglais se lassera d'apprendre des revers. Il ne veut pas la guerre, lui ; et le ministre qui la fait malgré lui ne travaille pas à la lui faire aimer¹³. » Les étrangers, du reste, ne manqueront pas de faire leur révolution et de rejoindre la vaste famille dont les Français sont les premiers membres :

Allons maintenant à la rencontre des Français, nous sommes dignes d'eux, nous avons su les imiter. Ils étaient nos ennemis quand des tyrans nous gouvernaient, qu'une sainte amitié nous unisse à jamais ; et puisse notre exemple hâter l'instant heureux où tous les peuples de la terre ne formeront qu'une seule famille¹⁴.

On trouverait le plus bel exemple de cette utopie dans *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal : des sans-culottes de tous les pays européens débarquent dans une île déserte pour y abandonner leurs souverains renversés, l'empereur, la tsarine, le pape, les rois d'Angleterre, de Naples, de Sardaigne, de Pologne, de Prusse et d'Espagne. L'alliance des peuples est réalisée par la vertu de la scène. Comme dans bien des pièces à « îles » du XVIII^e siècle, la scène incarne le lieu même de ce qu'on hésite à désigner comme utopie. Songeons à cet égard à *La Colonie*, à *L'Île des esclaves* ou à *L'Île de la Raison* de Marivaux. L'idée y acquiert une vertu illocutoire troublante.

La guerre pourtant ne pouvait s'arrêter aux limites de la République, telles qu'elles étaient héritées du passé, car, pensait-on, il était indispensable d'exporter la Révolution. Dans *Au retour* de Radet et Desfontaines, on entonne, sur l'air du printemps le vaudeville suivant :

MATHURIN (*Air Vaudeville du printemps*)

Allez r'pousser loin de la frontière

Les ennemis d'l'égalité :

Qu'à votre aspect la terre entière,

Respecte notre liberté¹⁵.

On reste dans le cadre des frontières, que l'on fait respecter, mais le respect de la liberté française gagne tous ses adversaires. En ce cas, les révolutionnaires profitent du droit de poursuite et accordent aux peuples vaincus la liberté

13 Bizet et Faciolle, *La Prise de Toulon*, fait historique en un acte en prose, mêlé de vaudevilles, Paris, Maradan, 1793.

14 Jean Antoine Lebrun-Tossa, *La Folie de Georges ou l'Ouverture du Parlement d'Angleterre*, comédie en trois actes en prose, théâtre de la Cité, 4 pluviôse an II : on est quasiment aux lendemains de la prise de Toulon.

15 Radet et Desfontaines, *Au retour*, théâtre du Vaudeville, 14 brumaire an II (4 novembre 1793), scène 8.

qui transforme leur défaite en victoire : « Si vous y consentez, le jour qui vous a remis en la puissance des Français sera pour vous un jour de victoire¹⁶. » Le consentement des peuples les sauve de l'échec. Si la limite des nations ne change pas, elle n'est plus une frontière qui sépare les peuples. Comme on le voit donc dans toutes ces pièces, mêmes celles où elle est explicitement thématifiée¹⁷, l'idée de frontières reste assez floue. Elles ont vocation à disparaître et elles ne peuvent durablement séparer les peuples.

De véritable référence aux frontières naturelles, je n'ai trouvé trace que dans une pièce, *La Prise de Toulon* de Bertin d'Antilly qui, dès sa préface, prophétise les succès futurs de la République :

N'en doutons point, ce succès en amènera d'autres, et bientôt, chassés de nos frontières François et Guillaume iront chercher par delà le Rhin les couronnes qu'ils ont méritées. Alors, la France aura recouvré ses limites naturelles ; alors elle sera redevenue ce qu'était l'ancienne Gaule sous Jules César ; mais avant tout que Londres soit châtié et que cette cité insolente, qui osa méditer notre esclavage, reçoive enfin le prix de ses longs attentats¹⁸.

C'est d'ailleurs l'une des rares pièces¹⁹ où l'on peut rencontrer l'expression d'un sentiment de haine chauvine, violemment anti-anglaise. On y chante la *Chanson* suivante *sur l'air du Branle de Metz* :

Dessus la liquide plaine
Je vois de nombreux vaisseaux ;
Ils fendent le sein des eaux,
C'est Éole qui les mène :
La princesse d'Albion,
Pour cette flotte hautaine,
La Princesse d'Albion
A vendu son cotillon

Ô quelle foule burlesque
de Barbares Nations,

¹⁶ Anonyme, *Le Général Custine à Spire*, novembre 1792, I, 3.

¹⁷ Joseph Lavallée, *Le Départ des villageois pour les frontières* ; L. Reynier, *La Frontière*, scène patriotique en deux actes, Paris, an II ; *Le Premier coup de canon aux frontières*, théâtre des variétés de la Foire Saint-Germain, 26 janvier 1792 (seul le titre de cette pièce nous est parvenu) ; *Les Capucins aux frontières, pantomime à spectacle*, théâtre du Lycée des arts, juillet 1793.

¹⁸ *La Prise de Toulon par les Français*, opéra en trois actes mêlés de vers et de chants, Théâtre national de la rue de la Loi, l'an deuxième de la République française une et indivisible par le citoyen Bertin d'Antilly, Paris, Huet, an II, RF 8095, p. IV.

¹⁹ Avec, par exemple, *Manlius Torquatus* de Lavallée.

d'Allobroges, de Saxons,
De Lombards, et de Tudesques !
Les Brandebourgs, les Houssards,
Gens à figures grottesques
S'assemblent de toutes parts.

Cette pièce était destinée à l'opéra et, son auteur, Bertin d'Antilly, bourgeois aisé, n'appartient pas au milieu des sans-culottes ou des comédiens-auteurs qui ont écrit les autres *Prises de Toulon*. On peut donc dire que le théâtre, si directement en prise sur l'événement, marque un certain retard dans le discours idéologique explicite lorsqu'il s'agit de prendre en compte le tournant idéologique, plus nationaliste, imprimé par les politiques en 1792.

Pour préciser cette idéologie, plutôt candide, il est intéressant de se demander ce qu'on en pourrait lire dans la dramaturgie. De tout ce théâtre, j'ai souligné en effet surtout les discours, tenus sur la scène, mais aussi depuis la scène, dans un mode de communication parfois proche du discours moral et dans une rhétorique épictétique. Mais il s'agit de théâtre. Ces pièces présentent toutes des éléments semblables diversement combinés de manière à amener des discours et des clous *spectaculaires*. Un groupe de personnages, constitué par des émigrés, quelques traîtres, des Autrichiens Sardes ou Anglais, forment un premier actant. La plupart du temps, leur qualité d'étrangers compte moins que leur appartenance à la noblesse. De vaillants sans-culottes, les envoyés de la Convention, les autorités municipales, quelques bons étrangers, un Américain, quelques victimes innocentes de l'Ancien Régime forment le second actant. Mais comment faire pour que des discours s'affrontent ? Des personnages de transfuges et de victimes permettent à des dialogues idéologiques d'exister. Le clou du spectacle, c'est l'affrontement armé, avec des évolutions militaires, des prises de fortins, des libérations de forteresses, des tirs de feu d'artifice, des explosions avec musique et grand fracas. La Convention avait même voté des subventions destinées à fournir en salpêtre les théâtres qui proposaient des représentations de ce genre. Après le « clou », un discours final et des chansons, un mariage, une cérémonie civique, quelques serments viennent s'ordonner dans un *tableau*, bref, dans une image républicaine définitive et réconciliatrice²⁰.

La représentation du siège était porteuse de possibilités dramatiques riches. Elle permettait à la fois de rendre autrement plus visibles qu'une frontière

20 Dans *La Frontière* (1793) de Reynier, un soldat, Thundercraft, est fait prisonnier : « Moi en être pas trop fâché. Moi être un Autrichien, de la haute Autriche ; savoir boire, fumer, et tuer, mais savoir pas ce qu'étaient sans-culottes avant de venir. Sont braves gens. Craft bien aise connaître eux. La haute Autriche, il aime pas beaucoup l'empereur, mais il a peur de la pape » (II, 4).

abstraite les enjeux militaires du combat : fortins ou redoutes à libérer, murailles à faire sauter, prisons à ouvrir. Elle permettait de réaliser une dramaturgie de la libération dont la prise de la Bastille avait fixé le modèle mythique. La multiplication, à la même époque, des *rescue opera* témoigne d'un modèle dramaturgique analogue. L'affrontement avec l'étranger est ainsi presque tout entier dominé par une perspective de libération républicaine, car c'est moins la France qu'il faut préserver que la République ou la Nation (pas même la patrie, même si ses défenseurs sont toujours qualifiés de « patriotes »). Le modèle héroïque du théâtre patriotique s'est fixé avec le *Guillaume Tell* de Lemierre, réédité et fréquemment rejoué en l'an II²¹, puis avec les pièces en l'honneur de Bara ou de Viala : la Révolution ne fait pas de distinction entre la frontière « extérieure » et les frontières intérieures, celles qui naissent de l'insurrection vendéenne ou de l'insurrection fédéraliste.

198

En même temps, elle est porteuse d'une thématique obsidionale, que les Français soient assiégés ou assiégeants. Dans le cas des *Prises de Toulon*, la scène nous montre le plus souvent l'intérieur de la ville occupée par les ennemis et la libération ensuite. Parfois on est sur les remparts (avec la pièce de Picard). Même dans le cas d'une pièce comme *La Frontière*, de Reynier, la scène est une place de village, alternativement occupée par les étrangers et les Français :

Le théâtre représente une place dans un village : de chaque côté des maisons et des rochers ou collines qui se combinent avec la toile du fond qui doit offrir une vue des montagnes des environs du Mont-Blanc. Thundercraft doit avoir un accent allemand très prononcé.

De ce fait, l'affrontement avec l'étranger prend toujours la figure d'une libération et d'une victoire profitable à tous. Mais l'image du siège exorcise une angoisse bien réelle. La plupart du temps, les auteurs s'en sont tenus au drame et au sérieux, mais quelques épisodes comiques, qui jouent sur les stéréotypes nationaux, viennent alléger, euphoriser ce théâtre. Lorsque retentit la canonnade qui ouvre l'attaque française contre Toulon, les soldats du pape entonnent en chœur :

Allons montrons notre courage
Non non non je n'ai pas peur, ma parole d'honneur.
Mais voici je crois de l'orage.
(*Les soldats du pape dressent leurs parapluies.*)
La foudre, la pluie et les vents
M'empêchent hélas ! de me battre

21 On en trouve une réédition critique remarquable par Renaud Bret-Vitot, aux Presses universitaires de Rennes en 2005.

Quand il fait si mauvais temps
Je sens mon courage s'abattre.
Comment tenir en même temps
Mon fusil et mon parapluie²² ?

Les caricatures nationales, on le voit, restent assez légères et instillent dans le genre du « fait historique et patriotique » une forme d'autoparodie.

Pour évaluer plus justement l'originalité historique de ce répertoire de la Révolution française, je me bornerai à esquisser très rapidement une comparaison avec celui des premières années du xx^e siècle, où la perte de l'Alsace-Lorraine marque la perception du sentiment national. « Huit ans avant ma naissance, écrit Sartre, *Cyrano de Bergerac* avait éclaté comme une fanfare de pantalons rouges. Un peu plus tard, *L'Aiglon* n'avait eu qu'à paraître pour effacer Fachoda²³. » Dans le théâtre de ces années, après Sedan et Fachoda, on voit s'affirmer de plus en plus agressivement ce « nationalisme de Poulidor » qui est si profondément français. Alors qu'un Romain Rolland, bien avant de se trouver « au dessus de la mêlée », renouait explicitement avec le souvenir du théâtre de la Révolution²⁴, pour proposer une sorte de métaphore de l'affaire Dreyfus, situant sa pièce dans l'armée révolutionnaire, à Mayence, en 1793, le nationalisme cocardier se manifestait aussi sur les scènes parisiennes. Un drame comme *La Saignée* de Lucien Descaves et Fernand Nozière²⁵, qui évoque le siège de Paris de 1871, propose ainsi une réhabilitation de la Commune de Paris au nom du patriotisme, mais passe sous silence les options politiques et sociales des communards. La frontière, il n'en est alors plus qu'une, formée du conflit de deux limites, à l'est, la vraie, celle du Rhin et l'autre, celle de l'humiliation sur la crête des Vosges. Maurice Pottecher, dans *Le Lundi de la Pentecôte*, se borne à évoquer discrètement les familles alsaciennes qui viennent contempler la France depuis les crêtes et font signe de loin à ses personnages de Vosgiens qui viennent pique-niquer et se chamailler sur les cimes. Edmond Haraucourt, en 1905, adapte *Les Oberlé*, le roman célèbre de René Bazin et se sert de la frontière pour dramatiser la question de l'Alsace-Lorraine. L'acte III se déroule sur la crête des Vosges : on découvre la plaine d'Alsace, avec le Rhin dans le lointain et ce

22 Louis-Benoît Picard et Nicolas Dalayrac, *La Prise de Toulon*, opéra en un acte, théâtre de la rue Feydeau, 13 pluviôse an II.

23 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 100.

24 *Les Loups* avait été créée en 1898 avec un titre différent, *Morituri*. Romain Rolland devait la republier plus tard, en 1909, avec *Le Quatorze Juillet* et *Danton* en donnant à la trilogie ainsi formée le titre de *Théâtre de la Révolution*. Il devait la faire précéder d'une préface qui s'ouvrait sur le décret de la Convention instituant les représentations « Par et pour le Peuple ».

25 Lucien Descaves et Fernand Nozière, *La Saignée. 1870-1871*, drame en cinq actes et sept tableaux, théâtre de l'Ambigu, 2 octobre 1913.

paysage qu'actualise l'image scénique est celui du passé: « quand il y avait une Alsace c'était plus beau encore. » De l'autre côté, la France :

Un silence, ils regardent le paysage.

UN VIEILLARD, *montrant l'horizon*. – La France c'est là-bas...

DEUXIÈME PAYSAN. – Oui.

JEAN, *montrant*. – De l'autre côté des montagnes (*Un silence*.)

PREMIER PAYSAN. – Je vois le col de Grand'Fontaine.

LE JEUNE PAYSAN, *confidentiel à Jean*. – Le chemin des fils d'Alsace quand ils désertent [...].

200

Le geste, les mots l'image font exister la frontière. Le cinquième acte, celui de la désertion de Jean Oberlé, s'y déroule tout entier et, comme la frontière traverse la scène, les deux groupes de personnages s'affrontent directement de part et d'autre de la ligne, indiquée par un poteau frontière. Cette frontière est désormais celle des races, allemande et française. Elle rend impossible toute union exogamique. *Les Oberlé* raconte un mariage impossible entre une jeune Alsacienne et un Allemand, *Alsace* de Gaston Leroux et Camille Dreyfus, le mariage calamiteux d'un jeune Alsacien qui est resté sourd aux leçons de sa maman, et d'une jeune Allemande, Gretchen²⁶. Cette dernière pièce a du reste fourni, pendant la guerre, en 1916, un scénario au cinéma muet. La frontière est bien devenue « naturelle » et rien ne sert de dénier ce caractère.

Il n'est pas surprenant de voir le théâtre de la Révolution si profondément imprégné par les idéologies des Lumières, marquées par une tension entre l'universalisme qu'elles revendiquent et la conscience relativiste des nations et des mœurs²⁷. Il n'en est pas moins remarquable de voir se maintenir au théâtre dans sa forme universaliste une pensée des frontières et des limites nationales dans le moment même où l'étranger presse de toutes part, où les angoisses obsidionales, dans leurs formes les plus paranoïaques, envahissent l'espace public et imprègnent les comportements les plus irrationnels. Très peu de pièces ont finalement été, à l'instar de *L'Époux républicain* de Pompigny, des pousser-au-crime, et, si l'on se limite aux pièces qui représentent des épisodes de la guerre patriotique, il en est très peu qui poussent le chauvinisme à son terme. L'idéologie républicaine impose la fraternisation des peuples et l'idée de *nation* s'en trouve surdéterminée de manière très significative. L'Europe des Lumières n'est donc pas morte avec la guerre, si l'on suit nos auteurs du théâtre républicain. Il faudra l'Empire pour la mettre à mal et la guerre de 1870 pour l'achever.

²⁶ Gaston Leroux et Camille Dreyfus, *Alsace*, pièce en 3 actes, théâtre Réjane, Paris, Lafitte, 10 janvier 1913.

²⁷ Voir à ce sujet le *Dictionnaire européen des Lumières* (Paris, PUF, 1997) et, tout particulièrement, l'Avant-propos de Michel Delon.

LE PARADIS À PORTÉE DE JARDIN

Sophie Lefay

C'est en 1781 que le prince de Ligne, grand amateur de jardins, recourt, non sans une certaine désinvolture, au paradis de la Bible comme argument en faveur du jardin anglais (ou pittoresque) dont il est l'un des promoteurs et qui connaît une grande vogue en France et dans le reste de l'Europe depuis déjà une vingtaine d'années. Il écrit ainsi : « Le jardin d'Éden est ce qu'il y a de mieux en faveur des Anglais. Il est beau de pouvoir compter le paradis terrestre à soi. Le peu que nous en apprend Moïse nous fait voir au moins que ce n'est pas Le Nôtre qui l'a planté¹. »

Que les jardins de ce type se donnent le paradis pour modèle peut sembler relever de l'évidence, mais c'est une évidence en partie trompeuse. Le caractère provocateur et paradoxal de la formule du prince de Ligne – anachronisme, inversion des hiérarchies – nous invite à reconnaître une relation complexe avec le modèle du jardin nouveau dont des textes très divers font état dans les dernières décennies du XVIII^e siècle. Cette relation passe par des stratégies de contournement, d'évitement, mais aussi de transformation et de récupération du modèle au point qu'on pourra se demander si ce n'est pas finalement – et comme le suggère le prince de Ligne – le paradis qui finit par imiter le jardin.

Contre l'avis du prince de Ligne, Horace Walpole, autre promoteur du style anglais et toujours soucieux de tourner en ridicule le style français classique, souligne que le jardin de la Genèse ne représente pas un type, selon lui, puisqu'il est susceptible de toutes les appropriations, aussi outrées puissent-elles paraître : « Lorsqu'un Français entend parler du jardin d'Éden, je ne doute pas qu'il ne le peigne à sa pensée comme ressemblant au parc de Versailles, orné de haies taillées, de treillages et de berceaux². »

1 Charles-Joseph de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe* [1781], éd. Ernest de Ganay, Paris, Bossard, « Collection des chefs-d'œuvre méconnus », 1922, p. 100-101.

2 Horace Walpole, *Progrès de l'art des jardins*, traduit de l'anglais, Lausanne, Murer, 1788, p. 6. Ce texte est également traduit par le duc de Nivernais, sous le titre d'*Essai sur l'art des jardins modernes*, Strawberry-Hill, 1785.

Les jardins du XVIII^e siècle refusent toute filiation, toute conformation à un paragon préexistant. Leurs théoriciens les revendiquent essentiellement comme « nouveaux », considérant qu'ils relèvent non pas d'un progrès, mais d'un changement. À l'occasion de l'éloge du paysagiste William Kent, Walpole fait naître l'art de ces jardins comme en un instant, le temps d'un mouvement du corps, rapide et décisif: Kent « franchit la clôture et vit que toute la nature est jardin³. » L'art des jardins nouveaux est une révélation qui intervient de façon aussi radicale que subite. Il n'est placé sous aucune tutelle; aucun modèle n'est recevable.

La volonté de démarquer le jardin français renforcera encore la revendication de nouveauté. Un style s'invente, et il ne supporte nul précédent. René-Louis de Girardin, auteur du traité *De la composition des paysages* en 1777, définit par défaut son projet théorique en disant tout ce qu'il n'est pas :

202

Le mot jardin présente d'abord l'idée d'un terrain enclos, aligné ou contourné d'une manière ou d'une autre. Or ce n'est point là du tout le mot du genre que j'entreprends de présenter [...] il ne sera donc question ici ni de jardins antiques, ni de jardins modernes, ni de jardins anglais, chinois, cochinchinois; ni de divisions en jardins, parcs, fermes ou pays⁴.

Un tel refus, évidemment abusif, entend nier toute inscription dans quelque tradition que ce soit, qu'il s'agisse du Paradis ou de quelque autre modèle.

Nouveau, le jardin l'est aussi en tant qu'il est vu comme un lieu vierge qui ne cesserait pas d'être neuf. C'est ce sentiment qu'éprouve Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse* lorsqu'il pénètre dans le verger de Julie :

Je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature et il me semblait d'être le premier mortel qui eût pénétré dans ce désert. Surpris, saisi, transporté d'un spectacle si peu prévu, je restai un moment immobile et m'écriais dans un enthousiasme involontaire: « Ô Tinian! ô Juan Fernandez! Julie, le bout du monde est à votre porte! – Beaucoup de gens le trouvent comme vous, dit-elle avec un sourire⁵. »

On voit comment le jardin est capable de faire éprouver une expérience des origines, même si elle est artificielle. Elle surmonte tout paradoxe, puisqu'elle peut se renouveler aussi souvent que nécessaire. Si « beaucoup de gens » ont

3 *Ibid.*, p. 46.

4 René Louis de Girardin, *De la composition des paysages* [1777], Seyssel, Champ Vallon, 1992, p. 17.

5 Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], éd. Michel Launay, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1967, 4^e partie, lettre XI, p. 353. C'est aussi ce sentiment d'une « première » qu'éprouvera, plus tard, le promeneur solitaire de la « septième promenade » : « [...] sans doute, je suis le premier mortel qui ait pénétré jusqu'ici. »

en effet le sentiment d'être, chacun, « le premier mortel [à pénétrer] dans ce désert », on comprend de quel artifice s'alimente l'art des jardins : à tout individu, il fait éprouver avec intensité le prix de son existence et lui manifeste l'illusion qu'il est le premier homme.

Mais qu'est-ce qu'un lieu vierge, et le modèle par excellence de l'origine, en termes d'espace et de jardin, sinon l'Éden primitif ? Paradoxalement, la revendication de nouveauté, alors même qu'elle fait échapper le jardin à toute tradition et qu'elle vise à nier la pertinence de quelque modèle que ce soit, le ramène, contre toute attente, à l'archétype : en l'occurrence, échapper à l'Éden, c'est encore y retourner.

Dans cette célèbre lettre XI du livre IV de *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau ne parle pas de *paradis*, mais use de l'appellation païenne d'*Élysée*. Cependant, l'évocation d'un espace primitif nous ramène au paradigme édénique. En outre, la mention des îles de Tinian et Juan Fernandez suggère un lien, qui suppose le modèle du paradis, entre l'exotisme et les récits de voyage, d'une part, et les jardins pittoresques, de l'autre. On comprend ainsi pourquoi les descriptions de *Paul et Virginie* ou d'*Atala* font penser aux réalisations horticoles qui leur sont contemporaines. Si toutes les terres vierges – tous les Éden – sont des jardins en puissance, c'est parce que chaque jardin, selon les règles nouvelles, est fictivement un espace que la main de l'homme n'a pas altéré. Et c'est bien à ce terme d'*Éden* que recourt Bougainville dans son *Voyage autour du monde* quand il décrit le paysage idyllique de Tahiti, dont les évocations suggèrent puissamment elles aussi les parcs pittoresques qu'on invente, à la même époque, sous d'autres cieux : « Je me croyais transporté dans le jardin d'Éden : nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers, et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse⁶. »

Non avoué comme modèle – car le jardin pittoresque s'inscrirait alors dans la répétition –, le paradis, nouveau par définition, fait retour dans l'ordre de l'exotisme. À défaut de remonter dans le temps, on transpose l'Éden dans l'espace.

Un autre paradoxe, voisin, fonde cette pratique de l'art des jardins, proches et lointains, nouveaux et anciens à la fois : les paysages qu'évoquent les poètes et les essayistes procèdent simultanément de la recherche d'une nature vierge et de la fabrication d'un espace factice. Ce jardin d'un genre nouveau est en

6 Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde* [1771], Paris, La Découverte, 1992, p. 138. On lit, toujours à propos de Tahiti : « [...] la hauteur des montagnes qui occupent tout l'intérieur de Tahiti est surprenante, eu égard à l'étendue de l'île. Loin d'en rendre l'aspect triste et sauvage, elles servent à l'embellir, en variant à chaque pas les points de vue, et présentant de riches paysages couverts des plus riches productions de la nature, avec ce désordre dont l'art ne sut jamais imiter l'agrément. » (p. 50.)

permanence, à en croire les textes du moins, au bord de la non-existence. Il est significatif qu'on parle parfois plus volontiers de *paysage* que de *jardin* (Girardin évite soigneusement le mot), ce dernier terme impliquant trop immédiatement l'idée d'une transformation de l'espace naturel.

Comme ils ne peuvent nier tout à fait qu'il s'agit de la constitution d'un espace factice, les textes vont en gommer l'idée en pratiquant prioritairement la description. Ce mode d'existence littéraire des jardins présente l'avantage de passer sous silence toute idée de travail. Curieusement, les énoncés didactiques sont minoritaires là où on les attendrait, c'est-à-dire dans les traités supposés livrer la théorie de cet art nouveau. Alors qu'un discours prescriptif souligne par nature l'importance de l'intervention humaine, la description, à l'opposé, ne fournit que le résultat d'un travail effacé à son tour. Si la description l'emporte, c'est bien parce que, en matière de jardins pittoresques, l'énoncé didactique ne peut pas être longtemps soutenu (du reste, les poètes eux-mêmes reconnaissent volontiers que la poésie dite didactique est en réalité descriptive⁷). La description est une forme qui s'accorde mieux avec son objet, le mimant, le reproduisant, dans l'ignorance de quelque règle que ce soit. Il faut faire oublier l'artifice qui fonde l'art des jardins : aussi les principes esthétiques qui le régissent constituent-ils un frein puissant à l'énoncé de règles strictes. Prescrire est même contraire à la philosophie des jardiniers, tout orientée du côté du respect des œuvres de la nature, et qui répugnerait par conséquent à s'enfermer dans les bornes étroites d'un arsenal didactique trop ferme. Il n'y a pas de modèle, les textes le répètent à l'envi. Notons pourtant qu'on va produire en série le paradis dans tous les jardins d'Europe.

Il est ainsi très frappant que la question concrète des opérations à effectuer soit passée sous silence. Comme s'ils étaient convaincus du caractère providentiel de l'exécution d'un jardin, certains auteurs ne paraissent aborder le chapitre de la méthode que pour mieux l'éliminer. Le duc d'Harcourt se contente de noter : « Les connaissances que cet art exige ne sont point sèches⁸. »

Et ce sera tout. Le jardin peut alors se réaliser sans douleur ni méthode. Cette absence de règles, qui fait partie paradoxalement du projet horticole, est du reste pointée et brocardée par Fontanes dans *Le Verger* qui évoque les partisans du style pittoresque comme des « précepteurs nouveaux des règles ennemis⁹ ».

7 Daniel Mornet le constate dans de nombreux textes théoriques de la période concernée : *Le Sentiment de la nature de Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* [1907], Paris/Genève, Slatkine reprints, 1980, p. 385-386.

8 François-Henri d'Harcourt, *Traité de la décoration des dehors, des jardins et des parcs*, éd. Ernest de Ganay, Paris, Émile-Paul frères, 1919, p. 175. Différents éléments permettent de dater des années 1770 ce texte demeuré manuscrit jusqu'en 1919.

9 Louis Jean Pierre de Fontanes, *Le Verger*, Paris, Prault, 1788, p. 22.

Sans doute l'art des jardins change-t-il effectivement de statut à cette époque. Claude-Henri Watelet, auteur d'un important *Essai sur les jardins* publié en 1774, le fait basculer de la catégorie des arts mécaniques vers celle des arts libéraux¹⁰, et tous pourraient souscrire à son geste. Le jardin est un lieu à ce point idéal que sa fabrication elle-même est gommée : il convient d'en écarter les idées de peine, de travail, de labeur. Ici encore, le modèle de l'Éden fait insidieusement retour : on ne fabrique pas un paradis ; on se contente d'en jouir. Et c'est ainsi que les théoriciens du jardin pittoresque créent la conjonction encore inédite du paradis et de l'artifice.

Ce paradis qui ne dit pas son nom se réinvente sur les îles du Pacifique et entre curieusement en résonance avec les conceptions de la nature que promeuvent les jardiniers-philosophes ; il s'impose sur le mode du détour, dont l'un passe par la Chine.

Les jardins pittoresques se voient en effet répertoriés selon le critère du « caractère », lui-même emprunté aux typologies chinoises, telles du moins que les vulgarisateurs occidentaux les présentent, notamment William Chambers qui en fait des outils de classification des scènes horticoles. Architecte, paysagiste et auteur, dans deux livres, la *Dissertation sur le jardinage de l'Orient* et le *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois*¹¹, il met au jour trois catégories essentielles : l'agréable, l'horrible et enfin l'enchanté ou surprenant. Elles seront reprises ultérieurement par presque tous les essayistes, y compris français.

L'agréable, où, selon Watelet, « les jouissances rapprochées deviennent en quelque sorte l'objet principal¹² », peut passer pour une variation sur le thème du paradis, mais sur le mode de la banalité presque inexpressive et surtout du flou. Toute forme d'agrément ne relève pas nécessairement du paradis, dût-elle se réaliser en un lieu où, pour citer Chambers, « rien n'est oublié de ce qui peut réjouir l'esprit, flatter les sens ou piquer l'imagination¹³ ».

En ce qui concerne le genre « horrible », des tableaux très expressifs sont proposés pour illustrer ce qu'il recouvre. Ce genre pourra se manifester par de « sombres forêts », des « rochers arides près de s'écrouler » ; ici, « les arbres ont

¹⁰ Claude-Henri Watelet, « Avant-propos », dans *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774, p. 1-2.

¹¹ Alors que le *Traité des édifices, meubles, habits* [...] avait paru une première fois en 1757 dans une version bilingue anglo-française, il est surtout connu en France à partir de 1776, date de sa publication par Le Rouge, qui en fait le tome II du *Détail de nouveaux jardins à la mode*. L'autre ouvrage de Chambers, la *Dissertation sur le jardinage de l'Orient*, publié en 1772 (London, Griffin), est postérieur si l'on tient compte des dates de première publication, mais il est ressenti comme antérieur dans l'esprit des lecteurs français.

¹² Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, op. cit., p. 76.

¹³ William Chambers, *Dissertation sur le jardinage de l'Orient*, op. cit., p. 30.

une forme hideuse [...] ils paraissent déchirés par l'effet des tempêtes » ; là, des « gibets, des roues et tout l'appareil de la torture¹⁴ ». Enfin, l'auteur note :

Pour ajouter à la sublime horreur de ces tableaux, des cavités pratiquées au sommet des plus hautes montagnes recèlent quelquefois des fonderies, des fours à chaux et des verreries d'où s'élancent d'immenses tourbillons de flammes et des flots continuels d'une épaisse fumée qui donnent à ces montagnes l'apparence de volcans¹⁵.

Il est vraisemblable que le spectateur éprouvera quelque sentiment d'horreur devant pareil spectacle, si abondamment chargé en éléments signifiants. L'innovation procède d'une inversion radicale des marques propres au jardin vu comme un paradis : il est constitué ici comme un enfer. Et ces évocations rappellent tant l'enfer qu'on peut considérer que Chambers, contrairement à ce qu'il prétend, n'utilise la Chine que comme prétexte à l'exposé de ses propres idées. C'est en tout cas l'avis d'un autre essayiste, Christian Cay Lorenz Hirschfeld, qui fait paraître une monumentale *Théorie de l'art des jardins*, publiée simultanément en allemand et en français entre 1779 et 1785. Hirschfeld intitule l'une des sections de son livre « Objections contre la réalité des jardins chinois tels que Chambers les décrit »¹⁶. Et Lezay-Marnésia, qui connaît Hirschfeld, poursuit en 1787 ce point de critique dans une note assez violente à l'égard de Delille, laudateur de Chambers¹⁷.

C'est un enfer modernisé qui est évoqué : aux images habituelles des flammes et du précipice se superposent celles, moins attendues, de l'usine avec les « fonderies », « verreries », et « fours à chaux », comme si l'idylle était

14 *Ibid.*, p. 30-31. Selon Chambers, dans ce genre « rien n'est oublié de ce qui peut réjouir l'esprit, flatter les sens ou piquer l'imagination » (p. 30).

15 *Ibid.*, p. 31.

16 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins* [1779-1785], Genève, Minkoff reprint, vol. I, t. I, p. 108.

17 Claude-François-Adrien Lezay-Marnésia, « Discours préliminaire », dans *Essai sur la nature champêtre*, Paris, Prault, 1787, p. 48, note 5 : « Les éloges sans restriction, que M. l'abbé Delille accorde à l'ouvrage de M. Chambers m'étonnent plus encore que l'ouvrage lui-même. Je me permettrai de les affaiblir, en citant un morceau très court de cet écrit. *Les Chinois*, dit M. Chambers, en les approuvant, opposent les scènes agréables aux terribles. Les chauves-souris, les hiboux, les vautours voltigent dans les bois ; les loups et les tigres hurlent dans les forêts ; des animaux, à demi morts de faim, se traînent sur la bruyère ; depuis le grand chemin, on aperçoit des potences, des croix, des roues, et tous les instruments propres à la torture. Dans les lieux les plus horribles sont élevés des temples au dieu de la vengeance. À côté l'on voit des piliers de pierre avec des inscriptions d'événements tragiques et de toutes sortes d'actes de cruauté. Viennent ensuite des endroits écartés, remplies [sic] de figures colossales : de dragons, de furies et d'autres objets hideux. Il n'était pas possible à l'imagination en désordre d'entasser, en aussi peu de lignes, plus d'images révoltantes. On sent que l'écrivain qui a pu les tracer ne s'est pas borné à un morceau de ce genre. »

nécessairement du côté d'une nature idéale et sauvage¹⁸ et que l'horreur allait de pair avec les progrès industriels. Apparemment créé de toutes pièces, le jardin continue donc d'affirmer jusque dans ses refus la pertinence du modèle du paradis en proposant, travesties sous les espèces d'un genre importé de Chine, des scènes horribles sans doute, mais infernales à coup sûr.

Ce goût pour l'horrible et cette promotion inattendue de l'enfer pose la question suivante : s'agit-il d'une négation du paradis ou de sa continuation inversée ? À cette question, on peut ajouter un constat : celui de l'évitement du mot même de *paradis*, en particulier chez Rousseau. Ce qui suggère que le modèle est tenu à distance en raison de ses implications métaphysiques.

Car le paradis – ou l'enfer – qu'on met éventuellement au goût du jour n'est pas celui de la Genèse. Il provient de John Milton, « roi des poètes et des jardiniers » selon une formule du prince de Ligne¹⁹, « l'immortel Milton » pour le poète Lezay-Marnésia²⁰. Son *Paradis perdu* date de 1667 et comporte dans son quatrième livre une description de l'Éden – passage le plus célèbre de ce texte illustre – sans cesse mentionnée et considérée alors comme l'une des sources de la vogue pittoresque. Sa notoriété va bien au-delà des seuls amateurs de jardins. Quand Jaucourt rédige (en partie) l'article « Description » de l'*Encyclopédie*, c'est ce passage du *Paradis perdu* qu'il choisit de citer à titre d'exemple et comme échantillon caractéristique de ce type d'énoncé descriptif. Jean Gillet a répertorié et analysé les nombreux échos de ce texte dans la littérature française du XVIII^e siècle²¹ et montré que les promoteurs du style pittoresque rendent abondamment hommage au *Paradis perdu*, notamment à l'occasion des épigraphes qui placent leur texte sous l'autorité du poète anglais. Parmi beaucoup d'autres exemples, citons celle de la *Théorie des jardins* de Jean-Marie Morel²² empruntée au poème de Milton que Jacques Delille, le poète des *Jardins* (1782), traduira un peu plus tard. Quand bien même le magistère du poète anglais se voit relativisé en matière de jardins, on ne cesse

18 Ces quelques lignes semblent annoncer également la « septième promenade » des *Rêveries* : « Là, des carrières, des gouffres, des forges, des fourneaux, un appareil d'enclumes, de marteaux, de fumée et de feu, succèdent aux douces images champêtres. Les visages hâves des malheureux qui languissent dans les infectes vapeurs des mines, de noirs forgerons, de hideux cyclopes, sont le spectacle que l'appareil des mines substitue, au sein de la nature, à celui de la verdure et des fleurs, du ciel azuré, des bergers amoureux et des laboureurs robustes, sur sa surface » (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. Jacques Voisine, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 96).

19 Charles-Joseph de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil*, éd. cit., p. 102.

20 Claude-François-Adrien Lezay-Marnésia, « Chant premier », dans *Essai sur la nature champêtre*, op. cit., p. 12 : « Dans les champs inféconds créés par Girardin / De l'immortel Milton se retrouve l'Éden ».

21 Jean Gillet, *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975.

22 Paris, Pissot, 1776.

de lui reconnaître les plus grands mérites sur le plan littéraire. Ainsi, Delille fait remarquer dans les notes de son propre poème, alors qu'il vient de citer le nom de son illustre prédécesseur britannique :

Plusieurs Anglais prétendent que c'est cette belle description du paradis terrestre et quelques morceaux de Spencer qui ont donné l'idée des jardins irréguliers et quoiqu'il soit probable [...] que ce genre vient des Chinois, j'ai préféré l'autorité de Milton comme plus poétique²³.

208

Et Delille de reproduire, en les traduisant et à l'occasion de cette même note, plus de soixante-dix vers de la description en question. Il se trouve que Milton, pour ses lecteurs français de la fin du XVIII^e siècle, présente l'avantage de donner à lire un paradis poétique et non religieux, et à ce titre propose un substitut au texte sacré. À tel point que son propre poème sans cesse cité et révérend se voit investi par transfert d'une forme de sacralité, littéraire cette fois. Dans l'avant-propos de son *Essai sur la nature champêtre*, Lezay-Marnésia parle significativement des « pages célestes où Milton décrit l'Éden tel que Dieu l'avait formé²⁴ » avant de mentionner les « immortelles couleurs²⁵ » auxquelles a eu recours le poète : la littérature – « immortelles couleurs », « pages célestes » – récupère pour son propre compte ces divins attributs. À sa façon, qui est celle d'un poète, Milton est, pour certains de ses lecteurs, un prophète, au sens plein du terme. C'est l'avis d'Horace Walpole qui souligne que le génie de Milton se perçoit en particulier dans le fait que son poème, le *Paradis perdu*, est antérieur de plus de cinquante ans à l'invention des jardins modernes.

Bref, grâce à Milton, la poésie neutralise la religion. On peut trouver d'autres manifestations de cette substitution. Ainsi, le prince de Ligne annihile l'autorité du texte sacré en plaçant exactement sur le même plan Moïse et Milton. Dans un poème intitulé *Mon refuge ou Satire sur les abus des jardins modernes*, il note, incidemment :

Ici, je vous défie, ô Moïse et Milton,
Leur paradis perdu se trouve en ce canton²⁶.

Le paradis terrestre de la Genèse est quant à lui traité avec une distance moqueuse. Dans l'*Encyclopédie*, l'article « Jardin d'Éden » (également signé Jaucourt) conseille une nouvelle attitude : « Tandis que les savants recherchent sans succès la position de cette contrée, amusons-nous de la description enchanteresse du jardin même, faite par Milton. »

23 Jacques Delille, *Les Jardins* [1782], Paris, Levrault, 1803, p. 187-188.

24 Claude-François-Adrien Lezay-Marnésia, *Essai sur la nature champêtre*, op. cit., p. 25.

25 *Ibid.*, p. 4.

26 Dans *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux*, Vienne, Frères Walthers, t. XXI, 1801.

Ainsi qu'il l'annonce, l'auteur cite en anglais une trentaine de vers de Milton. Le texte oppose le plaisir de la lecture aux vaines et ridicules tentatives de localisation, vouées à la stérilité et dont témoigne encore l'article « Paradis terrestre » qui rapporte (non sans une certaine complaisance) le caractère éminemment contradictoire des diverses hypothèses en cours.

Ainsi mis à distance, le paradis chrétien tend à passer du sacré au profane. Dans cet esprit, il peut même s'agir de faire concurrence au texte sacré et au modèle qu'il livre : on n'évoque plus la Création ; on en suggère une autre qui se réaliserait par la grâce des jardins nouveaux. Certains l'énoncent explicitement. Hirschfeld note ainsi, à propos de la vogue du style pittoresque outre-Manche : « L'Angleterre vit naître une nouvelle création²⁷. » La formule paraît d'autant moins indifférente que l'idée centrale de naissance se dit ici deux fois : une « création » « naît », ce qui, la redondance aidant, achève d'éliminer toute idée de modèle, de précédent. La vraie création, ce sont les jardins et non ce qu'enseigne une hypothétique Genèse. Quand Delille préconise de laisser tomber la magnificence des parcs anciens au profit du style nouveau, il reprend cette idée d'une création recommencée, à l'échelle non plus de l'univers, mais d'une nation, en parlant de la possibilité pour la France d'être « transformée en un nouvel Éden²⁸ ».

Toute relation avec la métaphysique se trouve même délibérément coupée chez Joseph-Antoine Cerutti, auteur très engagé d'un poème intitulé *Les Jardins de Betz*, et paru en pleine période révolutionnaire. Le modèle du paradis devient suspect, à moins d'être vidé de tout contenu religieux : « On dira que je veux refaire le paradis terrestre. Mais que ne peut la culture, l'industrie, la greffe²⁹ ? » L'auteur répond par avance à un reproche possible – recourir au modèle du paradis – en substituant à la religion, sur un mode qui peut paraître caricatural, une science aux promesses plus sûres.

De cet exemple, on retiendra aussi que le paradis peut se « refaire ». On en trouve en effet des exemplaires aux quatre coins du monde, de préférence là où l'on ignore tout de la Révélation, c'est-à-dire en Chine ou dans les îles du Pacifique. Ce paradis, tel qu'il est ainsi conçu, devient donc le modèle par excellence de ce qu'il convient de rechercher en matière de jardins. Un style, par définition conjoncturel, accède à l'universalité. Tel est aussi le sens de la formule du prince de Ligne citée plus haut : « [...] le jardin d'Éden est ce qu'il y a de mieux en faveur des Anglais. » Si effectivement, à l'autre bout du monde, l'on retrouve des jardins

27 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins, op. cit.*, vol. II, t. IV, p. 6.

28 Jacques Delille, *Les Jardins, op. cit.*, p. 27. On peut aussi récrire la Genèse individuellement, tout propriétaire y gagnera une nouvelle affirmation de soi. Le jardin pourra conférer à son auteur « la conscience de son pouvoir » (« Discours préliminaire », p. 46), selon le poète Lezay-Marnésia.

29 Joseph-Antoine Cerutti, *Les Jardins de Betz*, Paris, Desenne, 1792, p. 39.

anglais, c'est qu'on a bien accédé à la vérité en matière de jardins. Une remarque d'Hirschfeld à propos des îles exotiques le dit très nettement :

Un phénomène plus étonnant sont les plantations que découvrit M. Cook chez des nations sauvages dans ses nouveaux voyages : ces plantations s'approchaient en plusieurs points de la manière anglaise dont certainement ces peuples n'avaient jamais entendu parler³⁰.

Sur le mode du reproche et du sarcasme, c'est cette conjonction entre universel et particulier qu'a bien vue le polémiste Antoine Rivarol et qu'il refuse absolument. Quelques semaines après la publication du poème de Delille, il fait paraître un *Dialogue du chou et du navet* flanqué notamment d'un *Parallèle raisonné entre les deux poèmes des jardins du père Rapin et de M. l'abbé Delille*³¹. S'il s'agit de disqualifier Delille sur plusieurs plans, la charge affecte aussi le jardin à l'anglaise. Rapprochant Delille et Milton, Rivarol note : « Quelles preuves ont-ils [*scil.* Milton et Delille] que le Paradis terrestre fût un jardin anglais³²? »

210

Ce que suggère une telle réflexion, très voisine – sur un mode agressif – de celle du prince de Ligne, c'est que les jardins nouveaux constituent une entreprise de mystification, un abus de confiance. L'appropriation du modèle paradisiaque est inacceptable parce que, dit Rivarol, le jardin irrégulier n'est pas le Paradis et Delille n'est pas son prophète. Mais Rivarol ne sera guère entendu, et de son texte seul sera retenu le portrait-charge de Delille. Susceptible d'être reproduit, réinventé, le modèle du paradis est donc philosophiquement dévalué, mais esthétiquement maintenu et même intensément investi.

Du coup, le paradis tend à devenir *un* paradis. Un jésuite, Denis Attiret (1702-1768), dit avoir découvert « un vrai paradis » dans les jardins de l'empereur de Chine³³, de même que le voyageur François d'Hartig se voit, en Angleterre et alors qu'il visite un parc, « subitement transporté dans un paradis³⁴ ».

30 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins, op. cit.*, vol. I, t. I., p. 131.

31 On trouve ces textes dans Antoine Rivarol, *Œuvres complètes* [1805], Genève, Slatkine reprints, 1968 : *Le Dialogue du chou et du navet* (t. III, p. 311) et les lettres (t. II, p. 193) à l'exception du *Parallèle*, publié à part : *Parallèle raisonné entre les deux poèmes des jardins du père Rapin et de M. l'abbé Delille, suivi de notes sur le style de ce dernier*, La Haye/Paris, Belin, 1782.

32 *Ibid.*, p. 91.

33 *Lettres édifiantes et curieuses. Collationnées sur les meilleures éditions et enrichies de nouvelles notes, par des missionnaires de la compagnie de Jésus*, Paris, Au bureau, rue Palatine et chez Gaume, 1832, t. XXXIX, p. 43.

34 François d'Hartig (Franz von Hartig, 1758-1797), *Lettres sur la France, l'Angleterre et l'Italie*, Genève, s.n., 1785, p. 114. Saint-Lambert, dans le premier chant de son poème des *Saisons* (1769), décrit la beauté de la nature au printemps, invite à « regarde[r] cette plaine et riante et féconde / Qui semble un autre Éden et le jardin du monde » (Paris, Salmon, p. 19). Sans doute recourt-il lui aussi à l'indéfini, mais, grâce au verbe *sembler* qui maintient une comparaison, le texte fait bien référence, même implicitement, à la Genèse.

Ce passage des emplois définis aux usages indéfinis coïncide avec ce que révèlent les dictionnaires de cette période. Dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762, si le mot « Paradis » est défini comme « jardin délicieux », c'est dans des limites très étroites de la mention suivante puisque l'auteur de l'article ajoute immédiatement : « Il n'est en usage que dans cette phrase : *le paradis terrestre*. »

Le même dictionnaire, en 1798, enregistre un emploi alors nouveau en proposant un très léger ajout à la notice de 1762 : « On dit vulgairement d'une chambre, d'un jardin agréablement orné : *c'est proprement un paradis, un petit paradis*. » On notera que ce sens est neuf. Quant au *Dictionnaire* de Féraud (1787-1788), il ne connaît encore que *le paradis* et ignore absolument toute possibilité d'un emploi indéfini. Mais on constate bien qu'en cette période des deux ou trois dernières décennies du XVIII^e siècle, la langue et les jardins se rencontrent pour suggérer une banalisation du paradis. Il est même très probable que les jardins pittoresques, en offrant la possibilité de produire du paradis à la demande, sont pour quelque chose dans cette évolution sémantique, et cela d'autant plus que les jardins de cette période entretiennent manifestement avec le mot *paradis* des relations d'influence réciproque en en faisant jouer notamment les différents sens. Si le terme désigne d'abord, en effet, le lieu où fut placé Adam, il possède également un second sens, distinct du précédent et par lequel il renvoie au séjour, cette fois indéfini et très abstrait, des Bienheureux, où les âmes des justes jouissent de la béatitude éternelle. Les jardins, avec leurs tombes systématiques, font se rejoindre ces deux sortes du paradis. On vient à Ermenonville visiter le jardin du marquis de Girardin, mais aussi se recueillir sur la tombe de Rousseau enterré dans l'île des Peupliers et entrer parfois en relation, pour certains pèlerins, avec l'âme du grand écrivain : « [...] je n'étais occupé que de lui, je croyais l'entendre³⁵ », note l'un d'entre eux.

On peut donc poser à nouveau la question : le paradis terrestre constitue-t-il ou non un modèle pour le style pittoresque ? La réponse ne saurait être nette. En effet, pour le jardin pittoresque, le paradis est à la fois un fardeau et une chance. D'abord un fardeau parce que tel est le statut de tout héritage en matière de jardins : on n'échappe pas au paradis, surtout quand on cherche à l'éviter. Les rêves d'origine que fabrique le XVIII^e siècle peuvent ainsi passer pour une réécriture laïque de la Genèse. Cette réécriture elle-même omet du même coup tout ce qui pourrait être relatif à la question du péché originel³⁶. Le paradis, vidé de sa référence religieuse, devient alors une chance parce qu'il permet à un

35 Arsène Thiébault, *Voyage à l'île des Peupliers* [1799], éd. Tanguy L'Aminot, [Reims], À l'écart, 1986, p. 113.

36 C'est essentiellement cette question que traite, à propos des jardins pittoresque, Jean Gillet dans le livre, déjà mentionné, relatif à la réception de Milton dans la France du XVIII^e siècle.

style, somme toute inscrit dans l'histoire et à ce titre parfaitement périssable, d'échapper justement à la péremption en revendiquant pour lui la qualité de modèle par excellence. On va pouvoir fabriquer le paradis en série dans tous les jardins de l'Europe.

Mais l'essentiel est sans doute que la relation entre le modèle et la copie tend curieusement à s'inverser : le paradis, surtout dans la version qu'en donne Milton, constitue sûrement l'une des sources de l'esthétique pittoresque ; mais plus sûrement encore les jardins qu'on invente alors permettent que se forge une représentation, probablement toujours valide, du paradis lui-même. Les jardins pittoresques ont donné une réalité aux descriptions de Milton, qui – il ne faut pas l'oublier – était aveugle et avait lui-même considérablement et librement développé les indications minimales du texte de la Genèse. Que le paradis soit le modèle du jardin est de l'ordre des vérités partielles, conditionnelles et discutables ; il est moins contestable que les jardins irréguliers ont fourni pour la postérité son modèle à l'imaginaire du paradis.

LES PARADIGMES CHANGEANTS : CHARLES NODIER ET LES LUMIÈRES

Hans Peter Lund

La vie de Charles Nodier (1780-1844) est remplie de mutations importantes. Non seulement ses engagements politiques passent de ceux d'un jeune révolutionnaire¹ à ceux d'un conservateur farouche et déterminé², mais les mutations concernent aussi trois de ses multiples centres d'intérêts, pourtant constants tout au long de son existence : l'histoire naturelle, la bibliographie et la linguistique. Commencés sous l'influence des Lumières, les travaux de Nodier dans ces trois domaines se modifient pendant l'époque romantique. Les insectes et les plantes, d'abord objets d'enregistrement et de description, passent au registre esthétique des formes et des couleurs, des parfums et des images faisant appel aux sentiments. Les phénomènes de la nature sur lesquels il avait promené son regard d'homme intéressé et savant passent de l'empirisme d'un Buffon et de l'« homme sage³ » de celui-ci, à ce que le même naturaliste appelle « le charme de l'illusion⁴ », illusion qui revêt la forme de chimères poétiques chez l'écrivain romantique. La bibliographie, représentée au départ par des notices se rapportant à des collections de livres ou à des thèmes comme l'entomologie, va s'intégrer sur le tard aux réflexions sur les caractères de l'humanité en général. Quant à ses études sur la langue d'abord considérée dans son universalité théorique, elles vont dévier vers le langage poétique et le langage du peuple. C'est à ces changements de paradigme que nous voudrions consacrer cet article centré sur Nodier.

Dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Diderot souligne l'importance de l'observation aux dépens de la méthode. Il se moque de Linné (XLIX) qui a beau jeu de ranger l'homme parmi les animaux comme « un animal à quatre

1 Du moins en apparence ; nous renvoyons au « Discours prononcé à la Société des Amis de la Constitution de Besançon, le 22 décembre 1791, par M. Nodier fils âgé de onze ans » et au « Discours de M. Nodier fils, âgé de douze ans... » (1792), ainsi qu'à son « Oraison funèbre de Joseph Barra et d'Agricola Viala » (1794).

2 Engagé par exemple comme journaliste au *Drapeau blanc*.

3 Buffon, « Discours sur la nature des animaux », dans *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 457.

4 *Ibid.*, p. 456. Illusions et folie imprègnent, comme on le sait, les contes de Nodier.

pieds » : « Au lieu de réformer ses notions sur les êtres, se plaint Diderot, il semble qu'on prenne à tâche de modeler les êtres sur ses notions [...]. » La manière de Linné, l'homme qui exploite, comme le dit Foucault, la « possibilité de classer les vivants [...], tenant que toute la nature peut entrer dans une taxinomie », est à l'opposé de celle de Buffon pour qui la nature est « trop diverse et trop riche pour s'ajuster à un cadre aussi rigide ». Comme on le voit, nous assistons, parmi les grands naturalistes, que Nodier connaissait bien, à un « débat très vif⁵ » qui s'engageait entre les théoriciens « philosophes » et les « observateurs »⁶. Diderot, de son côté, critique la systématisation et ce qu'il appelait la « méthode » : « Aussitôt qu'un méthodiste a mis dans son système l'homme à la tête des quadrupèdes, il ne l'aperçoit plus dans la nature que comme un animal à quatre pieds⁷. » Sur ce point, il rejoint Buffon, ennemi, lui aussi, des « méthodes » : « [...] tous les jours il arrive qu'avec toutes les méthodes connues, et avec tous les secours qu'on peut tirer de la botanique la plus éclairée, on trouve des espèces qui ne peuvent se rapporter à aucun des genres compris dans ces méthodes », dit Buffon dans le « Premier discours » de son *Histoire naturelle générale*⁸. De telles erreurs risquent de « méconnaître la marche de la Nature⁹ » ; cependant, fort heureusement, « les gens sensés [...] sentiront toujours que la seule et vraie science est la connaissance des faits¹⁰ ». Buffon maintient que « la description exacte et l'histoire fidèle de chaque chose est [...] le seul but qu'on doive se proposer d'abord¹¹ ». Diderot applaudit à ce principe lorsqu'il dit, dans son *Essai sur les règnes de Claude et Néron*, qu'il est nécessaire de « recueillir et sans cesse recueillir des observations ; une bonne observation vaut mieux que cent théories¹² ». Les *Pensées sur l'interprétation de la nature* confirment l'accord sur ce principe qui remonte à Bacon lui-même¹³ : « Nous avons trois moyens principaux, dit Diderot ; l'observation de la Nature, la réflexion et l'expérience. L'observation recueille les faits, la réflexion les combine, l'expérience vérifie le résultat de la combinaison¹⁴. » Charles Bonnet, que Nodier a lu intensément,

5 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 138.

6 Pascal Duris, « Histoire naturelle », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 629.

7 Denis Diderot, *Œuvres philosophiques*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 318.

8 Buffon, *Œuvres*, éd. cit., p. 36.

9 *Ibid.*, p. 40.

10 *Ibid.*, p. 45.

11 *Ibid.*

12 Denis Diderot, *Œuvres philosophiques*, éd. cit., p. 973.

13 *Ibid.*, note 19, p. 1189-1190.

14 *Ibid.*, XV. Sur Diderot et Buffon et leur approche naturaliste, voir aussi l'article « Nature » du *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 882-883.

insiste, lui aussi, sur l'« art d'observer¹⁵ ». Les travaux de Lamarck également¹⁶, dont l'ouvrage principal consacré au *Système des animaux sans vertèbres* est publié en 1801, intéressent particulièrement Nodier dont voici quelques exemples de descriptions tirées de la *Description succincte de 100 plantes recueillies pendant la première année des recherches botaniques de Charles Nodier*¹⁷ :

asperugo odorans

cette plante est une des rubiacées du système de Lamark [sic]. Ses fleurs sont verticillées et disposées en colerette et sa tige est chargée d'un bouquet de fleurs blanches qui répandent une odeur assez forte. Je ne crois pas qu'elle ait des propriétés médicinales bien reconnues.

Calamintha agrosa

Le calament est une assez jolie plante qui se trouve communément dans les cham[p]s sablonneux et les terrains arides.

il porte ses fleurs dans l'aisselle des pédicules foliaires. elles sont rouges dans cette espèce.

Les feuilles sont oblongues—allongées à dentelles profondes.

On le voit d'après ces observations, Nodier étudie dans sa jeunesse l'histoire naturelle à la manière préconisée par Diderot et, surtout, Buffon, tout en copiant le « système » de Lamarck. Il a des raisons personnelles pour citer ce dernier (Lamarck comptait parmi ses maîtres), mais lui-même systématise peu. Est-il partagé entre les deux approches ? Représente-t-il l'histoire naturelle comme « *descriptible* et *ordonnable* à la fois¹⁸ » ? Nous ne le pensons pas. Tout le manuscrit de 1797 sur les plantes est, en effet, un document précieux attestant combien la description des phénomènes dans la nature prédomine chez Nodier. C'est d'ailleurs ce que recommande Buffon dans son « Premier discours » : « [...] un homme aurait plus tôt fait de graver dans sa mémoire les figures de toutes les plantes, et d'en avoir des idées nettes, ce qui est la vraie botanique, que de retenir tous les noms que les différentes méthodes donnent à ces plantes¹⁹ [...] ». A-t-il lu aussi la page de Buffon sur les insectes, où les descriptions et analyses du fameux naturaliste entrent, pour ainsi dire, dans l'animal lui-même et scrutent ses « viscères²⁰ » ? « Dans la plupart des insectes,

15 *Traité d'insectologie ou observations sur les pucerons*, Paris, Durand, 1745, p. VIII. Bonnet se réclame plusieurs fois dans sa préface de Réaumur.

16 Lamarck aurait approuvé, en 1801, la publication de la *Bibliographie entomologique* de Nodier. Voir Antoine Magnin, *Charles Nodier, ses œuvres d'histoire naturelle*, Paris, Hermann, 1911, p. 49-50.

17 1797 [an V]. Besançon, bibliothèque municipale de Besançon, ms. 2138.

18 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 171.

19 Buffon, *Œuvres*, éd. cit., p. 37.

20 *Ibid.*, p. 436.

par exemple, dit Buffon, l'organisation de cette principale partie [le cœur] de l'économie animale est singulière; au lieu de cœur et de poumons, on y trouve des parties qui servent de même aux fonctions vitales, etc. » Cette manière d'analyser l'insecte se retrouve chez Nodier dans sa fameuse *Dissertation sur l'usage des antennes dans les insectes, et sur l'ouïe dans les mêmes animaux* (1798), écrite en collaboration avec F.-M.-J. Luczot²¹. Dans cet ouvrage, Nodier observe, décrit, et analyse; c'est un chercheur typique, aux deux sens du terme: il cherche ses objets sur le terrain, et il recherche l'exhaustivité, la diversité, et la complexité. Partant d'une conception finaliste de la nature (« la nature, qui ne fait rien en vain », « la nature ne fait rien d'inutile »), Nodier avance par induction; il observe, raisonne et constate, et blâme ceux qui ne le suivent pas dans cette voie:

216

Si l'on a donné dans quelques erreurs dans cette intéressante partie de l'histoire naturelle, c'est que sans doute on ne l'a point encore assez étudiée; c'est que d'une science d'observation, on a fait une connaissance toute théorique [...] on a trop étudié les insectes dans les collections, et trop peu observé dans la nature²².

Les écrits entomologiques de Nodier remontent, à notre connaissance, à 1797²³, année inscrite sur la première page de ses *Descriptions succinctes des insectes qui se trouvent aux environs de Paris que monsieur Geoffroy a omis dans sa méthode, traduites en langue vulgaire de l'« Entomologia parisiensis » de monsieur Fourcroy, premier et second artistes. – Augmentée de plusieurs espèces nouvellement reconnues dans la cidevant franche Comté qui paraissent particulières à ce climat et dont quelques unes sont absolument ignorées des entomologistes*²⁴. Dans sa préface, Nodier répète qu'il est question d'un supplément au travail de Geoffroy par Fourcroy (les entrées de celui-ci sont soigneusement marquées telles quelles dans le manuscrit); ses propres observations (faites pour l'essentiel dans la collection de Luczot ou le cabinet de Girod de Chantrans, son principal initiateur en histoire naturelle) sont marquées d'une étoile, par exemple celle du « Bupreste à broderie compliquée » suivie d'une description succincte et d'une précision topographique: « Les limites de la franche comté du côté de l'alsace²⁵. »

21 Un exemplaire se trouve à la bibliothèque municipale de Besançon. Le texte est réédité dans Antoine Magnin, *Charles Nodier, ses œuvres d'histoire naturelle*, op. cit., p. 223-233.

22 *Ibid.*, p. 226.

23 Dans son ouvrage *Visages de Charles Nodier*, Jacques-Rémi Dahan signale un texte perdu datant de 1795 (Paris, PUPS, 2008, p. 206, note 4). Dahan renvoie également aux ms. 448 et 2138 dont nous avons pris connaissance. Antoine Magnin signale le manuscrit intitulé *Description des insectes nouveaux*, qu'il date de 1797, conservé à la bibliothèque municipale de Besançon (*Charles Nodier, ses œuvres d'histoire naturelle*, op. cit., p. 33).

24 Par Charles Nodier, Besançon. 1797. Besançon, bibliothèque municipale de Besançon, ms. 448.

25 Antoine Magnin, *Charles Nodier, ses œuvres d'histoire naturelle*, op. cit., p. 201.

L'insecte figurera d'ailleurs dans l'*Histoire naturelle des animaux sans vertèbres* de Lamarck avec une référence à Geoffroy²⁶. Voilà deux évolutionnistes parmi les références de Nodier ! En revanche, un abbé Pluche, naturaliste s'intéressant, parmi d'autres animaux, aux insectes, demeure absent de l'horizon de Nodier.

La *Bibliographie entomologique* de 1801²⁷ joint la bibliographie à l'histoire naturelle. Il s'agit d'une bibliographie annotée couvrant pour l'essentiel les livres se trouvant à la bibliothèque municipale de Besançon ; dans ses « Observations préliminaires », Nodier range son ouvrage parmi les bibliographies pouvant servir de « guide » dans le « dédale » de l'histoire naturelle, et même tenir « le fil d'Ariane dans le labyrinthe des sciences ». Soigneusement divisée en entomologie historique (insectes en général, espèces, etc.) et entomologie philosophique (les « observateurs »), l'ouvrage est un bel exemple de sa pratique de cartographe de la science. Or, si les travaux de Nodier dans le domaine de la bibliographie ne cesseront pas, il faut noter qu'ils changent, eux aussi, et de la bibliographie scientifique iront vers l'historique du livre et la bibliophilie, deux chemins ouverts par Guillaume-François de Bure dans son *Traité de la connaissance des livres rares et singuliers* (1763-1768). En attendant, il paraît qu'il continue à se nourrir de nouvelles découvertes comme en témoigne sa correspondance avec son ami Charles Weiss (1804) et Luczot (1807)²⁸.

Plus tard, c'est l'écrivain romantique qui prend le dessus. Ses recherches trouveront une place parmi ses souvenirs, et ses observations auront une nature poétisée. Dans son livre sur Nodier naturaliste, Antoine Magnin²⁹ prend à la lettre ce que Nodier dit dans ses *Souvenirs* comme une description de ses activités de jeune naturaliste. Or, à y regarder de plus près, Nodier colore ses souvenirs d'une multitude d'images romantiques. Par exemple, l'endroit dont il prétend se souvenir dans *Séraphine* (1831) aurait représenté « la petite part de bonheur sans mélange qui devait [lui] échoir sur terre » ; il se rappelle bien les « ustensiles de travail et d'observation journalière, les presses, les pinces, les scalpels, les ciseaux, les poinçons, les loupes, les lentilles, les microscopes, les étoupes, les yeux d'émail, le fil de fer, les épingles, les goupilles, le papier gris, les acides et les briquets, pièces indispensables, s'il en fut jamais, d'un équipage de naturaliste³⁰ ». Mais, après une description de cet appareil et de sa collaboration avec Girod de Chantrans, Nodier n'est plus qu'un écrivain romantique, avec

26 Il s'agit d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), qui entra plus tard en conflit avec Cuvier.

27 Publiée dans Antoine Magnin, *Charles Nodier, ses œuvres d'histoire naturelle*, op. cit.

28 Charles Nodier, *Correspondance de jeunesse*, éd. Jacques-Rémi Dahan, Genève, Droz, 1995, t. I, p. 223 et 232 sq.

29 Antoine Magnin, *Charles Nodier, ses œuvres d'histoire naturelle*, op. cit., p. 29.

30 Charles Nodier, *Souvenirs de jeunesse. Séraphine*, Paris, Charpentier, 1843, p. 11.

ses interprétations de la nature, son *topos* du paradis perdu, et les images d'une innocence enfantine :

218

Il y a quelque chose de merveilleusement doux dans cette étude de la nature, qui attache un nom à tous les êtres, une pensée à tous les noms, une affection et des souvenirs à toutes les pensées ; et l'homme qui n'a pas pénétré dans la grâce de ces mystères a peut-être manqué d'un sens pour goûter la vie. Les nomenclatures elles-mêmes, œuvre d'un génie tout poétique, et qui sont probablement la dernière poésie du genre humain, ont un charme inexprimable à cet âge d'imagination où la fable et l'histoire n'ont pas encore perdu leur prestige. Voyez-vous ces brillantes familles de papillons, qui ne sont que des papillons pour le vulgaire ? C'est une féerie complète d'enchantements et de métémyscoses [*sic*] pour l'enfant d'un esprit un peu cultivé, qui les poursuit de son léger réseau. Ceux-là sont les *chevaliers grecs et troyens*. À sa cotte de mailles échiquetée de jaune et de noir, vous reconnaissez le prudent *Machaon*, fils presque divin du divin Esculape [...]. On a peint toutes les voluptés intimes de l'âme ; je regrette qu'on n'ait pas décrit la volupté immense qui saisit un cœur de douze ans, formé par un peu d'instruction et par beaucoup de sensibilité à la connaissance du monde vivant³¹ [...].

La nouvelle *Thérèse* confirme ce passage du point de vue scientifique au romantisme littéraire. Nodier s'enthousiasme de la nature autour de Giromagny dans les Vosges, et de sa poursuite, « dans la ferveur de [s]es recherches entomologiques », de « deux magnifiques insectes vosgiens ». Or, il ne rapporte de son excursion qu'une « amourette » : « Jeune, je goûtais le plaisir le plus vif à ramener partout le roman de mon histoire ; vieux, je m'amuse encore à trouver dans mes souvenirs l'histoire de mon roman »³². Le créateur de fictions se substitue bel et bien à l'homme de science.

Il est possible de suivre un changement de paradigme similaire dans les deux autres domaines qui nous intéressent ici. Nous avons donné ci-dessus un exemple du travail de bibliographe que Nodier poursuit tout au long de sa vie, comme entomologiste, comme bibliophile et professionnel des bibliothèques, et comme linguiste. Dès sa toute première jeunesse, il fait preuve d'un certain sens de l'utilité des bibliographies annotées pour l'histoire de la science ou de la littérature. Une notice bibliographique, peut-être la première de la main de Nodier³³, lui fournit l'occasion de s'étendre sur

³¹ *Ibid.*, p. 19-21.

³² Charles Nodier, *Souvenirs de jeunesse. Thérèse*, Paris, Charpentier, 1843, p. 48.

³³ Publiée dans le *Bulletin du bibliophile*, 1846, et datée de 1793 (?), reprise dans Charles Nodier, *Études sur le seizième siècle et sur quelques auteurs rares ou singuliers du dix-septième*, éd. Jacques-Rémi Dahan, Bassac, Plein chant, 2005, p. 361.

l'histoire de l'imprimerie, et une série d'autres « notules », de 1798, 1838 et 1841, lui donne la possibilité de prouver son érudition³⁴. Un bref *Essai sur l'imprimerie et ses progrès*³⁵ (1798 ?) parcourt un certain nombre d'imprimeurs et d'inventeurs de caractères typographiques comme les frères Elzévir, Henri Étienne et Firmin Didot ; il termine par une « Liste des belles éditions que contient ma bibliothèque ».

Or, c'est son *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, de 1808, ouvrage qui relie la bibliographie à la linguistique, qui prouve à quel point il est de la lignée des réalisateurs de dictionnaires du siècle précédent. Le phénomène du « dictionnaire », dont l'essor au XVIII^e siècle est bien connu, joint à celui de « bibliographie », fait partie du souci de la mise en ordre, à la fois approche et fondement de la cartographie nouvelle des savoirs. De Moreri et Trévoux à la grande *Encyclopédie*, de celle-ci au *Dictionnaire de l'Académie*, sur lequel se penchait souvent Nodier, la distinction entre manuels de langue et manuels historiques ou scientifiques n'était plus qu'une distinction d'ordre pratique, pas de principe. Les cartographes des connaissances de l'homme pouvaient suivre des voies différentes, mais leurs travaux étaient complémentaires.

Convaincu de l'utilité de son dictionnaire des onomatopées, Nodier est le plus souvent très clair dans ses opinions, même si ses connaissances sont rudimentaires et ses réflexions parfois simplistes. Par exemple, en ce qui concerne la matière de son livre, il entend, dit-il, étudier les mots qui « imite[nt] le son naturel qu'il[s] signifie[nt] », c'est-à-dire qui établissent une correspondance parfaite entre signifiant et signifié³⁶, idée chère à l'époque d'avant le romantisme : « Pour faire passer une sensation dans la pensée des autres, on a dû représenter l'objet qui la produisait par son bruit ou par sa figure³⁷ », prétend-il. Mais en étendant cette idée à un très grand nombre de mots, Nodier n'hésite pas à accueillir dans son dictionnaire toute une série d'onomatopées plus ou moins fantaisistes.

Un *Dictionnaire universel de la langue française*, publié en collaboration en 1823, et un *Examen critique des dictionnaires*, de 1828, témoignent de son intérêt permanent pour la langue. Mais ses observations pèseront peu dans le grand développement de la linguistique au XIX^e siècle, comparées aux travaux sur l'histoire et les familles des langues, c'est-à-dire la linguistique comparative (Rasmus Rask, Franz Bopp) ; les références de Nodier étaient pour l'essentiel Leibniz, Dalgarno, et Wilkins, théoriciens d'une langue universelle ou philosophique. Une approche historique à proprement parler lui était étrangère.

34 Publiées dans *ibid.*

35 Publié dans Charles Nodier, *Critiques de l'imprimerie par le docteur Néophobus*, éd. Didier Barrière, Paris, Éditions des Cendres, 1989, p. 103-107.

36 Voir Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 57-58.

37 « Préface », dans *Dictionnaire raisonné des onomatopées*, Paris, Demonville, 1808, p. XI.

Dans le domaine bibliographique également, Nodier change de paradigme, comme l'atteste, par exemple, la petite *Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*³⁸. Ce petit texte est représentatif de toute la représentation de la folie et du rêve dans son œuvre après la grande transformation de celle-ci à partir de 1830 (annoncé toutefois par *Trilby* dès 1822) avec *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* et son développement du genre des contes qui feront de lui le grand conteur du romantisme français³⁹. Nourri d'une ironie remarquable, ce texte consacré à quelques livres « excentriques », c'est-à-dire qui sont faits « hors de toutes les règles communes de la composition et du style », traite de « livres qui ont été composés par des fous », des « visionnaires » ou des « inspiré[s] ». Les écrivains en question, François Colonna, Guillaume Postel, Simon Morin, de Mons et Bernard de Bluet d'Arbères (qui, lui, ne savait ni lire ni écrire), comme tous les fous, ont été censurés selon les normes admises de la société, mais ils ont tous travaillé « à la gloire des progrès de la déraison ». On note que le progrès n'est plus l'affaire des Lumières, mais celle de l'imagination débordante comme dans *La Fée aux miettes* ou *Jean-François les bas-bleus*, textes où les figures principales recèlent les vraies vérités et où Nodier lui-même dénonce l'hypocrisie et les falsifications opérées par la nouvelle société bourgeoise « progressive ». C'est au-delà ou en marge de cette société, dans un cercle « excentrique » justement, qu'on trouve un « écrivain » comme Bernard de Bluet d'Arbères qui, parce qu'il était analphabète, n'a pas subi l'influence du siècle qui était le sien ni cette « égalité civique » que Nodier attaque dans le XIX^e siècle. Voici comment Nodier prend sa distance, toujours sur un ton ironique, par rapport aux Lumières :

Les biographes ont étrangement négligé Bluet d'Arbères, dont les trois ou quatre volumes [...] se vendent 5 ou 600 francs, c'est-à-dire deux ou trois fois plus que l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, qui n'est pas un ouvrage plus sensé, mais qui prouve plus de talent.

L'avantage d'un livre de Bluet, donc « d'un homme qui ne sait ni lire ni écrire, et qui l'avoue avec candeur, c'est qu'on pouvait y trouver quelques-unes des idées sensées, des révélations ingénues, des expressions pittoresques et vigoureuses que la lecture et l'écriture nous ont fait perdre⁴⁰ ». Par antiphrase, Nodier nous renvoie ici encore à un passé valorisé au plus haut point par rapport à la civilisation dite progressive. La bibliographie comme champ de recherche et

38 *Bulletin du bibliophile*, 1835, repris par les éditions des Cendres en 2001.

39 Voir notre article sur Nodier, dans Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987 [1^{re} éd. 1984], p. 1765-1766.

40 Charles Nodier, *Bibliographie des fous*, Paris, Éditions des Cendres, 2001, p. 20.

outil scientifique est ainsi détournée de son but principal par la démonstration ironique de ses valeurs insoupçonnées. De la sorte, elle prend place dans l'imagination de Nodier romantique, de l'écrivain féru de contes populaires, de chansons folkloriques, et de l'innocence du « peuple » non perverti par le progrès, et qui aime remonter, en imagination bien sûr, à un mythe proche de celui de l'âge d'or.

Ce paradigme imprègne aussi ses idées linguistiques après 1830, alors que, dans ce domaine, il était aussi passé par les conceptions et idées propres aux Lumières. En effet, juste après le *Dictionnaire des onomatopées* de 1808, Nodier continue en 1810 ses études linguistiques avec l'*Archéologue ou Système universel et raisonné des langues*⁴¹. En fait, il s'agit de quelques pages servant de prolégomènes à un ouvrage plus long et plus substantiel, qui n'a jamais vu le jour, sur la perfectibilité de la langue et l'établissement d'une « langue positive » réservée « aux communications scientifiques, politiques et commerciales des nations ». Il n'est pas surprenant que Nodier ait songé à répondre à la question posée par l'Académie des sciences et des lettres du Danemark en 1811 et remise à 1812 sur les possibilités et l'utilité d'une langue universelle, « l'idée d'une langue universelle et caractéristique proposée par Leibniz » (« *idea lingua universalis et characteristicæ a Leibnitio proposita* »). Mais il n'a pas eu le loisir de donner une réponse⁴².

Il semble que ce soit son séjour en Illyrie (1813), les « Provinces illyriennes » alors occupées par la France, qui a déterminé le changement touchant au paradigme linguistique. Réfléchissant longuement, dans un compte rendu consacré à un recueil de fables⁴³, sur les langues primitives, il conclut que leur « grand mérite poétique [...] résulte d'une véritable déféctuosité ». Laquelle? Celle qui touche aux « idées de l'homme », bornées et « figurées », c'est-à-dire moins précises que ne le demande une langue où un signe correspondrait à un seul sens. Il est incontestable pour Nodier que les langues modernes représentent

41 13 pages, imprimé chez Didot, à Paris, en 25 exemplaires.

42 Lettre du 16 juillet 1811 à Charles Weiss, dans *Correspondance de jeunesse*, éd. cit., t. II, p. 462. L'Académie a reçu trois réponses, une en allemand, signée et donc à exclure, une autre en danois (refusée) et une troisième en latin et datée du 1^{er} mars 1811, refusée également (les jugements écrits existent encore dans les archives de l'Académie); quoique cette dernière traite des mêmes problématiques que l'*Archéologue* de Nodier, et qu'elle porte comme devise une citation de Horace, auteur attentivement lu par Nodier à cette époque: « Il y a, pour nous tous, dans la sagesse, un degré auquel nous pouvons atteindre... allons au moins jusque là » (*Épître 1*, dans *Les Œuvres d'Horace*, trad. Jules Janin, Paris, Hachette, 1885, p. 291). La chronologie, l'écriture et la référence, comme source, à un périodique paraissant à Jena excluent toute attribution à Nodier. Enfin, si Nodier connaissait fort bien la littérature classique, il ne maîtrisait probablement pas suffisamment le latin pour rédiger un texte d'un haut niveau académique (voir Jacques-Rémi Dahan, *Visages de Charles Nodier*, op. cit., p. 200, p. 216).

43 Texte publié dans *Le Télégraphe illyrien*, rédigé par Nodier lui-même, en 1813.

« presque toutes les idées par un mot propre », mais que la poésie remontant au premier langage de l'homme a l'avantage d'ouvrir à une « imagination » et à une « sensibilité » romantiques⁴⁴.

La pensée « primitiviste » de Nodier, si on peut l'appeler ainsi, continue et se développe au cours des années. Dans *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque ou Variétés littéraires et philosophiques* de 1829, il reprend la thèse de Bacon que « tout le génie des langues est dans l'étymologie⁴⁵ ». Une réforme orthographique – à laquelle il s'oppose d'ailleurs – rendrait obscur le sens originel, « primitif », des mots, et il n'en resterait qu'un « cadavre ». Dans *Recherches sur le style et particulièrement sur celui des chroniques*, de l'année suivante⁴⁶, Nodier confirme que

222

ce qui constitue principalement l'esprit et la physionomie d'une langue, ce sont les archaïsmes, les idiotismes, les vocables propres de cette langue, ces locutions qui semblent être simultanément engendrées de la substance intellectuelle du pays avec son génie et ses institutions, et qui lui sont naturelles comme son sol, comme sa végétation, comme son climat.

Or, il se trouve que le « style des jolis écrivains du dix-huitième siècle », à son avis, s'en éloigne trop :

Il était pour cela trop soigné, trop méticuleux, trop scrupuleusement grammatical, trop servilement soumis au despotisme pédantesque du dictionnaire et de la syntaxe. La manie du néologisme faisait bien quelque progrès, et il ne peut pas en être autrement quand les mots vides et usés ont perdu leur valeur primitive. [...] Soufflez sur le style le plus coloré, le plus éblouissant de cette période, il ne vous restera rien ou presque rien : la pâle membrane de l'aile du papillon, quand vous avez fait voler la poussière diaprée qui la colore [...].

Nodier s'en prend également à la philosophie du XVIII^e siècle, philosophie sans « amour senti et raisonné de l'humanité », tout en voyant dans le style de Rousseau, de Diderot, de Bernardin de Saint-Pierre, de Mirabeau et de Beaumarchais les signes d'un renouveau. Il est vrai qu'il modifie quelque peu ses louanges de Rousseau, de Buffon aussi, dans un article de 1830 intitulé « De la prose française et de Diderot », mais c'est pour faire la gloire du style de Diderot, « style spontané comme l'imagination, indépendant et infini comme l'âme, un style qui vit de lui-même et où la pensée s'est incarnée dans

44 Voir par exemple Victor Hugo, *Œuvres complètes*, t. II, *Roman*, éd. dir. Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 782 : « Peindre par des mots qui ont [...] des figures. Ceci est le fond primitif de tout langage humain » (*Les Misérables*, IV, VII, II).

45 Paris, chez Crapelet, p. 394.

46 Nous citons le texte publié dans le *Bulletin du bibliophile* en 1877.

le verbe⁴⁷ ». Dans quels textes ce style se trouve-t-il le mieux représenté? Dans *Félix et Olivier* ou *Les Deux Amis de Bourbonne*, c'est-à-dire dans le genre du conte, particulièrement cher à Nodier. Nombre de préfaces à ses propres contes confirment sa prédilection pour ce style.

Les *Notions élémentaires de linguistique ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture*⁴⁸ reprennent et développent toutes ces idées. Nodier y confirme sa conviction que « le malheur de nos langues perfectionnées est d'avoir fourni des mots à toutes les nuances de l'idée », que l'étymologie définit le verbe, et que « quiconque parle sans se rendre compte de la valeur originnaire de sa parole [...] en sait à peine la moitié »⁴⁹. Il insiste pour que soit reconnu que « les noms propres et locaux [...] puissent guider l'esprit à la recherche des langues autochtones ». Cette pensée généralement rétrograde est celle du conteur romantique qui cherche la vérité dans la simplicité des langues « naissantes », dans l'imagination et la poésie. C'est l'idée de l'écrivain-conteur possédant le secret ou se faisant le représentant d'une manière de penser originelle, donc innocente, d'avant les malheurs et la décadence entraînés par le soi-disant progrès. Pour finir, c'est aussi l'idée romantique du *peuple*: « Chaque peuple a donc fait sa langue comme un seul homme, suivant son organisation et les influences prédominantes des localités qu'il habitait⁵⁰. » Par cette seule phrase Nodier change de paradigme et, de l'idée chère aux Lumières de l'universalité de ce qui est humain, adopte la pensée historiciste, particulariste et individualiste du romantisme.

47 *Bulletin du bibliophile*, 1861, p. 377.

48 Paris, Renduel, 1834.

49 *Bulletin du bibliophile*, 1861, p. 254.

50 *Ibid.*, p. 51.

SURIMPRESSIONS D'ORIENT :
LE DÉMON DE L'ANALOGIE DANS LES *LETTRES PERSANES*

Christophe Martin

Caractérisée par le souci constant d'articuler l'histoire des idées et l'histoire des formes, la recherche de Michel Delon me paraît aussi marquée par un sens remarquable du rapprochement original et fécond, de l'analogie « à large ouverture de compas » comme eût dit Proust. C'est particulièrement à cette dimension de son travail (et en songeant bien sûr spécialement à son article consacré aux valeurs métaphoriques et symboliques des eunuques dans les *Lettres persanes*¹) que je voudrais ici rendre hommage.

Dans des notes de lecture sur les *Géorgiques*, sans doute rédigées assez tardivement², Montesquieu, s'efforçant de se rendre compte à lui-même de son goût pour le poème virgilien, attribue la beauté de ce dernier non pas, comme c'était l'usage chez la plupart des commentateurs, à une grâce poétique adoucissant « une matière morne et languissante d'elle-même³ », et permettant à Virgile de rendre son poème « intéressant » par le biais d'images touchantes prises hors de son sujet⁴, mais, tout à l'inverse, à l'unité profonde et paradoxale de l'œuvre. Car dans les *Géorgiques*, explique Montesquieu, « ce qui se passe sur la terre a *toujours du rapport* avec ce qui se passe dans le ciel, [Virgile] joint *toujours* les idées de l'un avec les idées de l'autre et ne perd jamais l'occasion de vous y ramener⁵ ». Nulle part mieux peut-être que dans ces quelques lignes manuscrites, on ne saisit l'importance de ces notions de *rapport* et de *jonction* dans la poésie de Montesquieu. Joindre constamment une idée à une autre, faire en

- 1 Michel Delon, « Un monde d'eunuques », *Europe*, février 1977, p. 79-88.
- 2 Elles sont en tout cas copiées par le secrétaire P., donc entre janvier 1748 et août 1750.
- 3 René Rapin, *Réflexions sur la poésie en général*, dans *Œuvres du P. Rapin*, Paris, Barbou, 1725, t. II, p. 116.
- 4 « Il est si vrai que ce sont ces images qui sont cause qu'on se plaît tant à lire les *Géorgiques*, que l'attention se relâche sur les vers qui donnent les préceptes que le titre a promis » (Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, 9, éd. Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993, p. 22).
- 5 Montesquieu, « Virgile, *Énéide* et *Géorgiques* », éd. Christophe Martin, dans *Extraits et notes de lecture II*, éd. dirigée par Rolando Minuti, *Œuvres complètes*, Paris/Lyon, Classiques Garnier/ENS éditions, t. 17, 2017.

sorte qu'une des facettes de l'œuvre ait « toujours du rapport » avec l'autre, tel est bien aussi le principe d'écriture des *Lettres persanes*, ainsi que l'attestent en particulier les « Quelques réflexions », publiées de manière posthume en 1758, mais dont la rédaction est sans doute à peu près contemporaine de ces notes de lecture sur Virgile.

Au sein de cette poétique des rapports, la pratique de l'analogie et de la « voie détournée » (pour reprendre une formule de Montesquieu⁶) occupe une place centrale. Son efficacité se manifeste dans les *Lettres persanes* par de remarquables effets de surimpression permettant de conjoindre en particulier la partie orientale et la partie occidentale, la vie privée et la vie publique, les énoncés théoriques et la fiction romanesque. Encore faut-il préciser d'emblée que si ces effets ont bien en commun d'engager le lecteur à une même opération mentale, une activité herméneutique spécifique dont le principe est essentiellement celui d'une application indirecte des énoncés, ils se situent en réalité à deux niveaux distincts du dispositif textuel conçu par Montesquieu, relevant d'un côté de la ruse de la fiction, et de l'autre de l'aveuglement de son personnage central. La première série de ces effets procède, en effet, d'une *mise en regard* implicite de l'Orient et de l'Occident, et relève essentiellement d'un art straussien d'écrire entre les lignes⁷. Le discours d'Usbek n'est alors que l'instrument privilégié et non exclusif de ce procédé d'application indirecte du discours. Dans la seconde série d'effets, Usbek n'est plus l'instrument, mais bien le producteur, exclusif mais involontaire, d'énoncés dont le lecteur est tacitement invité à faire l'application à sa propre situation : régulièrement, en effet, Usbek se livre à une forme d'interprétation de ce qu'il va advenir de son sérail, interprétation que son langage lui permet de proférer sans que rien n'indique qu'elle parvienne à sa conscience. On s'efforcera pour finir de discerner les liens possibles entre cette ruse et cet aveuglement.

Pour comprendre les enjeux de la première série d'effets de surimpression, et tenter d'expliquer aussi en quoi l'horizon d'attente des lecteurs de 1721 offrait des conditions particulièrement favorables à leur production et à leur réception, il convient sans doute de les resituer dans un double contexte : celui de l'*ingéniosité* galante et celui des *arts d'écrire* libertins. On sait que le triomphe de l'esthétique galante, dès la seconde moitié du xvii^e siècle, s'accompagna de la promotion de pratiques de lecture ingénieuses, exploitant volontiers les ressources d'énoncés

6 « Il est inutile d'attaquer directement la politique en faisant voir combien elle répugne à la morale, à la raison, à la justice. [...] Je crois qu'il vaut mieux *prendre une voie détournée* et chercher à en dégoûter un peu les grands par la considération du peu d'utilité qu'ils en retirent. » (Montesquieu, *De la politique*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 8, 2003, p. 511.)

7 Voir Leo Strauss, *La Persécution et l'Art d'écrire* [1952], Paris/Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 2003.

à double entente et de jeux de langage fondés sur un étagement du sens⁸. Faut-il rappeler qu'au même moment se sont développés, du côté des écrits hétérodoxes ou libertins, des *arts d'écrire*, au sens straussien, dotés d'une double efficacité « prudentielle » : la protection de soi et la communication d'idées subversives ? À l'évidence, même si les *Lettres persanes* adoptent, du point de vue éditorial, les stratégies classiques de la publication anonyme (absence de nom d'auteur, d'épître dédicatoire et publication sous fausse adresse en Hollande), le dispositif fictionnel inventé par Montesquieu relève bien aussi de cette forme de communication qui, s'énonçant de façon oblique, indirecte et métaphorique, permet de dire sans dire, d'écrire entre les lignes, de faire passer une parole interdite, ce qui suppose chez le lecteur une attention aussi grande aux formes du discours qu'aux énoncés idéologiques explicites.

Au moment où Montesquieu rédige les *Lettres persanes*, la rencontre entre ces deux pratiques, galantes et libertines, a déjà été opérée, par Fontenelle en particulier : héritier de l'art d'écrire des philosophes libertins, Fontenelle, en effet, emprunte aussi à la civilité aristocratique un registre et des pratiques langagières dérivées de la galanterie, qui s'épanouissent à la fin du XVII^e siècle, notamment dans les romans de Mme de Villedieu ou dans la vogue du conte de fées. De sorte que c'est tout un nouveau public, rompu aux manières ingénieuses d'engager l'activité herméneutique du lecteur et dont les usages intègrent la distance ironique à l'égard du langage, qui s'ouvre ainsi à la réflexion critique et à la liberté de penser⁹. C'est ainsi, notamment, que dans l'*Histoire des oracles* (1687), tours allusifs, traits d'esprit, insinuations, etc., créaient déjà de nombreux et redoutables effets de surimpression, ce qui était dit de la crédulité et des oracles dans la lointaine Antiquité éveillant bien des échos dans la France toute catholique du règne de Louis XIV. Pouvaient alors se déployer, d'anecdote en anecdote, une « entreprise de désacralisation de la culture théologique et de contestation de tout finalisme de l'histoire, au bénéfice d'un matérialisme athée dont le lecteur, arrivé à la fin de l'histoire, pourrait ne pas se choquer autant qu'il le devrait¹⁰ ». De même, dans *De l'origine des fables* (publié pour la première fois en 1714), Fontenelle analysait les mécanismes de l'esprit humain ayant produit ces récits « monstrueux » que sont les fables païennes, sans ignorer que

8 Voir en particulier à ce sujet les travaux de Delphine Denis et d'Alain Viala.

9 Sur le badinage comme moyen pour Fontenelle d'« encoder » des idées subversives et de les diffuser dans les cercles galants, voir Christophe Martin, « Du badinage. Politique et rhétorique de la philosophie chez Fontenelle », *Revue Fontenelle*, 6-7, « Fontenelle, l'histoire, la politique », 2008-2009, p. 203-217 ; et *id.*, « Badiner, dévier et divertir chez Fontenelle », dans Marius Warholm Haugen et Knut Ove Eliassen (dir.), *Dévier et divertir. Littérature et pensée du XVII^e siècle*, Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum, 2010, p. 107-130.

10 Claudine Poulouin, « L'*Histoire des Oracles* comme "dénaturation" du traité de Van Dale », *Revue Fontenelle*, 2, 2004, p. 137.

cette enquête ne pouvait manquer d'affecter, obliquement, les récits bibliques eux-mêmes.

Dans les *Lettres persanes*, cet effet de surimpression est créé d'abord, on le sait, par les fameuses périphrases orientalisantes, qui substituent le terme de *dervis* à celui de *prêtre*, le terme de *mosquée* à celui d'*église*, ou encore le terme d'*Alcoran* à celui de *Bible*. Jean Starobinski a souligné le double effet de ces substitutions : « [...] d'une part, l'on a pu désigner ce qu'il eût été dangereux de nommer ouvertement ; d'autre part, l'on a désacralisé les objets et les êtres jusque-là sacrés, en les ressaisissant dans la langue profane, ou dans celle d'une religion concurrente¹¹ ».

228

Mais une autre fonction essentielle de ces périphrases est sans doute de mettre en éveil l'esprit du lecteur et déclencher en lui ce que Mallarmé appelait le « démon de l'analogie ». L'esprit ainsi mis aux aguets devient apte à percevoir bien d'autres jeux, plus implicites, de superpositions ou de substitutions, le discours sur la religion orientale étant souvent, on le sait, une voie détournée pour parler de l'Occident. D'autant qu'une série de comparaisons, explicites celles-là, sous la plume d'Usbek et de Rica, soulignent régulièrement des similitudes entre religions chrétienne et « mahométane », qu'il s'agisse de la conception du paradis, de la question de l'intolérance (persécution des jansénistes, des juifs, des Guèbres, etc.), des pratiques dévotes, ou encore des récits fabuleux relatant les prodiges censés entourer la vie des premiers ermites chrétiens ou des santons (lettre 93 [90]¹²).

Sur cette toile de fond, bien d'autres effets de surimpression peuvent alors se laisser discerner, selon la sagacité et peut-être l'imagination du lecteur. Ainsi, dans ses *Lettres persanes convaincues d'impiété* (1751), l'abbé Gaultier fait certes preuve de perspicacité, mais il n'en est pas moins victime, à certains égards, du leurre de la fiction persane, comme en témoigne en particulier l'analyse suivante :

[L]'auteur fait parler le Persan. Si le Persan avance quelque impiété, on dit : c'est un Persan qui raisonne selon les principes, et quelquefois aussi contre les principes de la secte, à quoi un chrétien paraît ne pas prendre beaucoup d'intérêt ! Mais ceux qui ont quelque usage du monde, ceux qui savent sous combien de formes l'impiété s'est marquée depuis trente ans pour pulluler et

11 Jean Starobinski, « Exil, satire, tyrannie. Les *Lettres persanes* », dans *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 99-100.

12 L'édition de référence prise tout au long de cet article est la suivante : Montesquieu, *Lettres persanes*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1960, mise à jour par Catherine Volpilhac-Augier, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 2005. Pour toutes les citations des *Lettres persanes*, nous indiquons comme seule référence le numéro des lettres. Nous citons d'abord le numéro d'ordre qu'elle porte dans les éditions qui reprennent la numérotation de l'édition de 1758 puis, entre crochets droits, celui que la lettre portait dans la première édition de 1721.

s'étendre, n'ont pas besoin qu'on leur dise que le Persan qui parle est un Français très connu qui met dans la bouche du Persan ce qu'il pense, lui Français, en matière de religion¹³.

Ce que dénonce l'abbé Gaultier, c'est avant tout la ruse du masque persan, derrière lequel se dissimulerait l'auteur pour attaquer la « vraie » religion. L'intérêt de son analyse est ainsi d'attester la large diffusion d'un savoir désormais maîtrisé par tous ceux « qui ont quelque usage du monde » (« depuis trente ans », dit-il, attribuant implicitement à la première édition des *Lettres persanes* un rôle essentiel dans la vulgarisation de cette pratique) : l'aptitude à lire entre les lignes, et à décrypter les dispositifs obliques de subversion de la religion catholique, et les multiples « formes » ou masques adoptés par l'impiété pour corrompre la morale et la société.

L'abbé Gaultier est certes loin d'ignorer tous les effets de miroir entre l'Orient et l'Occident. Lorsqu'Usbek écrit dans la lettre 35 [33] : « [...] j'ai souvent examiné ces chrétiens ; je les ai interrogés pour voir s'ils avaient quelque idée du grand Hali, qui était le plus beau de tous les hommes : j'ai trouvé qu'ils n'en avaient jamais ouï parler », Gaultier ne manque certes pas de relever, que pour avoir le « vrai sens de l'auteur », il faut mettre « Jésus-Christ à la place de Hali ». Ni de souligner, un peu plus loin, qu'il faut parfois inverser les propositions d'Usbek et comprendre par exemple que « le vrai sens de l'auteur est que si l'on examine de près la religion de Mahomet, on y trouvera comme une semence de nos dogmes¹⁴ » (même si, en réalité, mieux vaudrait dire, sans doute, que l'ironie est ici de suggérer que mahométisme et christianisme tombent d'accord pour lire chez l'autre les « semences » de leur propre vérité). De même, l'abbé Gaultier ne se laisse pas abuser par les ruses de la lettre 97 [94] : « Serait bien dupe qui s'imaginerait que l'auteur n'a ici en vue que Hali, Mahomet et les fanatiques de cette espèce. Je l'ai dit et je le répète. Mahomet et Hali ne sont ici que les hommes de paille [...] ; il n'est pas douteux que c'est à Jésus-Christ, aux prophètes et aux apôtres qu'il en veut¹⁵. » Quant aux attaques contre le « style figuré » de l'Alcoran, loin d'y voir seulement une satire du style oriental, il sait y repérer l'intention satirique d'un auteur qui « en veut au style sublime des prophètes¹⁶ ». Mais en réalité, par delà le style figuré, c'est bien plutôt la croyance religieuse (et sa diction spécifique) qui se trouvait ici mise en cause

13 Jean-Baptiste Gaultier, *Les « Lettres persanes » convaincues d'impiété* (s.l., 1751), dans *Montesquieu*, éd. Catherine Volpilhac-Augier, Paris, PUPS, coll. « Mémoires de la critique », 2003, p. 187.

14 *Ibid.*, p. 203.

15 *Ibid.*, p. 198.

16 *Ibid.*, p. 200.

comme « orient de la pensée¹⁷ », les contraintes de la censure imposant cette voie détournée pour signifier que, loin d'être des messages de Dieu, les textes sacrés sont purement humains, trop humains. C'est dire, comme l'a montré Philip Stewart¹⁸, que l'abbé Gaultier manque peut-être la dimension la plus subversive du texte de Montesquieu, en ne cessant de démasquer Montesquieu derrière le Persan, en s'acharnant à vouloir dévoiler le véritable auteur des énoncés critiques contre la religion chrétienne, sans toujours mesurer que c'est l'éloignement progressif d'Usbek à l'égard de toute considération religieuse qui constitue sans doute la dimension la plus audacieuse des *Lettres persanes*. Autrement dit, c'est bien plutôt le principe de l'application indirecte des énoncés qui aurait dû guider l'abbé Gaultier, puisque la ruse des *Lettres persanes* « ne consistait pas à attaquer la “vraie” religion mais à attaquer la “fausse” avec les mêmes armes¹⁹ ».

Mais ce qui échappait nécessairement aussi à la prise de l'abbé Gaultier, c'est le caractère proprement illimité de ces effets de surimpression, le lecteur étant tacitement invité à s'exercer lui-même à toute sorte de transposition, rien n'interdisant par exemple d'appliquer au christianisme l'effet démographiquement et économiquement désastreux d'une vision religieuse de l'existence humaine conçue comme un séjour transitoire (lettre 119 [115]) ; ou de discerner la silhouette de Bossuet derrière les destinataires des lettres 17 [16] et 97 [94] d'Usbek, le mollak Méhémet-Hali et le dervis Hassein²⁰.

En vertu du principe d'une mise en regard de l'Orient et de l'Occident, les *Lettres persanes* suscitent un jeu de métaphores généralisées. Ainsi, comme l'a souligné Michel Delon, « l'Occident chrétien possède ses séraïls, ce sont les couvents, et le scandale de la castration s'y appelle vœu de chasteté. [...] Le monachisme arrête la production ainsi que la reproduction, il entrave la circulation des personnes aussi bien que celle des biens²¹ ». Nul hasard, au reste, si les *Lettres persanes* sont l'une des références essentielles de Diderot lorsqu'il rédige *La Religieuse*²². Si l'image du couvent peut se surimprimer à

17 Voir Pierre Hartmann, « Les *Lettres persanes* ou l'invention de la littérature éclairée », dans Christophe Martin (dir.), *Les « Lettres persanes » de Montesquieu*, Paris, PUPS, coll. « Vif », 2013, p. 30.

18 Voir Philip Stewart, « Usbek apostat », dans *ibid.*, p. 227-240.

19 *Ibid.*, p. 240.

20 On songera en particulier à la fameuse lettre de Bossuet au marquis d'Allemands du 21 mai 1687 : « Je vois un grand combat se préparer contre l'Église, sous le nom de philosophie cartésienne. [...] Chacun se donne la liberté de dire : “J'entends ceci et je n'entends pas cela” et sur ce seul fondement, on approuve ou on rejette tout ce qu'on veut. Il s'introduit sous ce prétexte une liberté de juger qui fait que, sans égard à la tradition, on avance témérairement tout ce qu'on pense » (Jacques Bénigne Bossuet, *Correspondance*, éd. Charles Urbain et Eugène Lévesque, Paris, Hachette, 1909, t. III, p. 372).

21 Michel Delon, « Un monde d'eunuques », art. cit., p. 82.

22 « Ce couvent oriental [...] préfigure ceux de *La Religieuse* de Diderot » (Jeannette Geffriaud Rosso, *Montesquieu et la féminité*, Pise/Paris, Goliardica/Nizet, 1977, p. 327).

celle du harem, c'est qu'ils apparaissent l'un et l'autre comme des prisons pour femmes : tous deux sont soumis à une autorité masculine qui se caractérise dans les *Lettres persanes* par une absence (mais c'est, plus généralement, un trait de l'existence féminine dans le sérail que d'être dans une perpétuelle attente et d'y vivre l'absence et le manque au quotidien). L'autorité mâle s'apparente à un « Dieu caché » dont la présence est d'autant plus formidable qu'elle se manifeste essentiellement (dans le sérail) ou exclusivement (dans le couvent) par délégation, dans ses représentants que sont les supérieures et les eunuques²³. Quant aux femmes du sérail, tout suggère dans les *Lettres persanes* qu'elles sont soumises à la même vie réglée et collective que des religieuses, et leur clôture est plus sévère encore. En témoigne la lettre 64 [62] par laquelle le premier eunuque noir demande à Usbek de lui laisser imposer une discipline aussi sévère que celle qu'il a connue dans le sérail où il a autrefois été formé :

[...] un silence profond régnait partout : toutes [les] femmes étaient couchées à la même heure d'un bout de l'année à l'autre, et levées à la même heure : elles entraient dans le bain tour à tour, elles en sortaient au moindre signe que nous leur en faisons : le reste du temps, elles étaient presque toujours enfermées dans leurs chambres.

Il suffit de remplacer le rituel du bain par celui de la prière et de substituer le terme de cellule à celui de chambre pour avoir l'image même de la vie conventuelle. Ainsi, « à travers le modèle du harem et de son maître absent, Montesquieu met en scène la faillite d'une religion lointaine qui, par ses sbires, demande aux hommes obéissance aveugle, amour, vertu²⁴ ».

Pas plus que la servitude féminine et l'obéissance à la règle, la polygamie n'est une spécificité orientale. Non seulement, dans la lettre 35 [33], Usbek se réfère explicitement à *La Polygamie triomphante* de Leyser (1682) qui avait fait scandale en soutenant que la polygamie était plus conforme que la monogamie à l'injonction de la Bible à « fructifier » et « multiplier²⁵ ». Mais Montesquieu suggère en outre très clairement que l'économie des passions propre au régime polygamique est également au principe de l'Éros libertin : en témoigne notamment l'évident écho qu'il ménage entre la clause de la lettre 56 [54]

23 Dans un texte de jeunesse, « Les prêtres dans le paganisme », Montesquieu comparait explicitement les moines et les prêtres aux eunuques. Voir Montesquieu, *Pensées*, n° 2004, éd. Louis Desgraves, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 617 (« Quelques fragments d'un ouvrage que j'avais fait sur les prêtres dans le paganisme, que j'ai jeté au feu »).

24 Céline Spector, « Une cause perdue ? Spinozisme et féminisme au siècle des Lumières. Le cas Montesquieu », *Lumières*, 13, 2009, p. 91.

25 « J'ai oui parler d'un livre de leurs docteurs, intitulé *La Polygamie triomphante*, dans lequel il est prouvé que la polygamie est ordonnée aux chrétiens » (lettre 35 [33]).

– « [...] la pluralité des femmes nous sauve de leur empire, elle tempère la violence de nos désirs » – et l'*incipit* de la lettre suivante où Usbek note que « les libertins entretiennent ici un nombre infini de filles de joie » (lettre 55 [53]). De fait, l'économie du sérail et l'économie du libertinage ont en commun de reposer sur ce que Pierre Fauchery a désigné comme un « érotisme quantitatif », en soulignant que « c'est dans le rêve du harem (qui oriente secrètement toute rêverie de domination mâle) que culmine cette appréhension numérale du féminin : l'objectivation absolue y coïncide avec une totale disponibilité²⁶ ». La *pluralité des femmes* dans le sérail ne saurait certes tout à fait se confondre avec la *communauté des femmes* en France où tout ce qui vient entraver la circulation des femmes dans le commerce libertin est perçu comme un trouble de jouissance inadmissible : « Un mari qui voudrait seul posséder sa femme serait regardé comme un perturbateur de la joie publique, et comme un insensé qui voudrait jouir de la lumière du soleil à l'exclusion des autres hommes » (lettre 55 [53]).

232

On voit à quel point cet effet de surimpression est loin de se limiter au champ de la religion : par la fiction du sérail, et par les énoncés théoriques sur le régime despotique, Montesquieu s'est plu à construire ses *Lettres persanes* « en glissant sous l'image de la France celle de l'Orient despotique » pour laisser deviner, aussi et surtout, « les risques d'une orientalisation de la monarchie française²⁷ ». Là encore, certains énoncés explicites ont valeur de signaux propres à éveiller l'attention du lecteur. Ainsi de la lettre 37 [35] : on a souvent entendu dire à Louis XIV, note Usbek, que « de tous les gouvernements du monde, celui des Turcs, ou celui de notre auguste sultan, lui plairait le mieux, tant il fait cas de la politique orientale ». C'est ainsi que la description du régime despotique en Turquie comme un « corps malade » qui ne se soutient que « par des remèdes violents qui l'épuisent et le minent sans cesse » (lettre 19 [17]) est appelée à se surimprimer *a posteriori* à l'image de la France de la Régence soumise aux « remèdes violents » de Law (lettre 138 [132]). Quant au roman de sérail, il fonctionne comme une véritable machine analogique : les rouages de la « logique de l'apparence » dont Montesquieu exhibe les ressorts dans le harem d'Usbek permettent de faire « du contre-modèle persan la caricature mais aussi le reflet possible d'une société trop superficiellement policée²⁸ ». La règle de l'assujettissement des femmes par les eunuques (« Nous remarquons que, plus nous avons de femmes sous nos yeux, moins elles nous donnent d'embarras. Une plus grande nécessité de plaire, moins de facilité de s'unir, plus d'exemples

26 Pierre Fauchery, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 515-516.

27 Jean Starobinski, « Exil, satire, tyrannie », art. cit., p. 106.

28 Céline Spector, *Montesquieu, Les « Lettres persanes ». De l'anthropologie à la politique*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1997, p. 44.

de soumission : tout cela leur forme des chaînes », lettre 96 [93]) peut éclairer les mécanismes de l'asservissement de la noblesse dans le contexte de la politique curiale de la monarchie louis-quatorzienne et de la Régence. Et comme l'a montré Alain Grosrichard, l'absence d'Usbek à son sérail offre un éclairage indirect sur la place vacante laissée par le roi sous la Régence, le pouvoir étant confié au « corps des laquais » ou à des ministres étrangers, régnant sur une nation dont les mœurs sont devenues si corrompues que l'inconstance de la fortune et la règle du renversement brutal des rangs (lettre 75 [73] et 98 [95]) y sont devenues la norme, que toutes les valeurs de *vertu* (à entendre aussi et avant tout comme qualités de force d'âme et d'énergie morale propres au *vir*) ont disparu, si bien que cette nation ne vaut guère mieux désormais qu'un peuple de femmes dans un harem (Usbek explique à Zachy que la vertu authentique lui reste structurellement inaccessible²⁹). Dès lors, le désastre du sérail d'Usbek ne peut que renvoyer, de manière oblique, à la catastrophe exactement contemporaine que ce même Usbek diagnostique dans sa dernière lettre (du point de vue chronologique), consacrée à la décadence de la nation dans la France de la Régence (lettre 146 [138]). La leçon des *Lettres persanes*, à ce point de vue, n'est pas obscure : si l'Orient despotique est bien « l'Autre donné à voir, il est aussi celui qui nous *regarde*, dans tous les sens de ce mot³⁰ ».

Cette première série d'effets de surimpression, qui reposent sur un art de dire sans dire, de parler de l'Occident sous couvert d'Orient, invite, Jean Starobinski l'a souligné, à prendre conscience d'une autre analogie, qui relève de la métalepse, entre Montesquieu et son héros persan :

Montesquieu recourt au travesti persan pour déjouer les réactions de l'Église ou des gens en place ; Usbek, comme en miroir, recourt à la fuite pour déjouer la colère d'un despote manœuvré par ses ministres. Tout se passe comme si le voyage d'Usbek était le reflet hyperbolique de l'incognito de Montesquieu, l'un appelant l'autre³¹.

Mais le démon de l'analogie peut suggérer un autre effet de surimpression, quasiment inverse, entre Montesquieu et non pas le maître du sérail mais bien plutôt ses épouses et ses eunuques. Le roman de sérail dans les *Lettres persanes* ne montre-t-il pas que, face à l'interdit, il n'y a d'autres recours pour les femmes et les esclaves châtrés que celui qu'offrent les voies détournées, les plaisirs indirects de la substitution et du supplément ? Du côté des eunuques, Montesquieu laisse ainsi percevoir tout un travail de substitution entre *libido sentiendi* et *libido*

29 « Vous vantez d'une vertu qui n'est pas libre » (*Lettres persanes*, lettre 20 [18]).

30 Alain Grosrichard, *Structure du sérail*, *op. cit.*, p. 32.

31 Jean Starobinski, « Exil, satire, tyrannie », *art. cit.*, p. 105-106.

dominandi. Du côté des épouses, exploitant à nouveaux frais le vieux ressort comique de la « précaution inutile³² », les *Lettres persanes* montrent que, derrière les murs du sérail (comme derrière ceux du cloître), la nature ne peut manquer de rechercher détours, compensations et suppléments divers : « [...] la ruse permet non seulement les jouissances dérobées – adultère, homosexualité – mais aussi les satisfactions fantasmagiques, qui permettent aux épouses frustrées de jouir des songes et des enchantements produits par le “feu” de leurs passions³³ ».

De même, la contrainte absolutiste implique de ne parler de la religion et du pouvoir que par des voies détournées qui ne sauraient manquer de susciter chez le lecteur une « satisfaction indirecte » doublée de cette « joie secrète » dont parle le premier eunuque du sérail d'Usbek.

234

Or, que les dispositifs de contrainte excessivement rigoureux soient toujours inefficaces, qu'un interdit réprimant un désir naturel soit mécaniquement voué à la transgression, qu'il produise même un crime bien plus grand que la faute qu'il s'agissait d'abord d'éviter, c'est précisément un *leitmotiv* du discours d'Usbek, bien avant même son analyse critique du gouvernement despotique qui souligne l'effet contreproductif d'un pouvoir porté trop loin, la concentration du pouvoir produisant paradoxalement son effondrement (lettre 102 [99]). Ne pouvait-on lire, dès la lettre 33 [31], à propos de l'interdit de la religion mahométane sur le vin, que la « loi, faite pour nous rendre plus justes, ne sert souvent qu'à nous rendre plus coupables » ? À l'évidence, une telle formule vaut comme une invitation tacite au lecteur à faire une application de cet énoncé aux lois du sérail. Mais l'on entre ici dans une nouvelle série d'énoncés indirects, plus subtils peut-être, qui se situent en tout cas à un autre niveau du dispositif conçu par Montesquieu. Il s'agit bien toujours de produire un effet de surimpression, mais alors que, dans le premier cas, Usbek n'était que l'un des instruments de cet effet, il en devient ici à la fois le sujet et l'objet : énonçant sans cesse des jugements dont l'application la plus pertinente impliquerait un retour sur soi auquel il semble se refuser obstinément. Car la grande force du roman de Montesquieu est de placer sous sa plume des énoncés éclairant remarquablement la scène romanesque du sérail, mais en lui interdisant d'accéder lui-même à cette application seconde de son discours. Jean-Paul Sermain a justement souligné que le phénomène d'énonciation paradoxale, qui consiste à attribuer « un discours éclairé et intelligent » à un représentant d'un régime politique

32 Tel est notamment le titre d'une nouvelle de Scarron dont Molière s'est inspiré pour *L'École des femmes* (*La Précaution inutile*, 1656). Ce sera encore le sous-titre du *Barbier de Séville* de Beaumarchais en 1775.

33 Céline Spector, « Le despotisme des passions dans les *Lettres persanes* », dans *Les « Lettres persanes » de Montesquieu*, op. cit., p. 180.

et de mœurs iniques et brutaux, constituait l'« un des traits les plus saisissants du livre³⁴ ». On peut compléter cette remarque en soulignant que le paradoxe énonciatif des *Lettres persanes* est qu'une part essentielle de la pensée du roman passe par ce qu'Usbek semble précisément incapable de penser. C'est dire à quel point, dans les *Lettres persanes*, la fiction n'est pas que le déguisement d'une pensée déjà constituée.

Dans la lettre 59 [57], adressée à Usbek, Rica écrit : « Il me semble que nous ne jugeons jamais des choses que par un retour secret que nous faisons sur nous-mêmes. » On ne contestera certes pas la pertinence de cette proposition, mais l'on sait à quel point Montesquieu, dès les *Lettres persanes*, est passé maître dans l'art de suggérer des vérités plurielles, ou de proposer des jugements appelés à être littéralement renversés. Ce « retour secret » sur soi, n'est-ce pas précisément ce qui est obstinément interdit à Usbek ?

Encore faut-il toutefois préciser ce qu'il convient d'entendre par cette idée d'« aveuglement » d'Usbek face à son sérail. En dépit du lieu commun critique opposant cet aveuglement à sa clairvoyance philosophique devant la société occidentale, on rappellera que le désastre du harem est lucidement anticipé à peine le voyage commencé : « Ce qui afflige le plus mon cœur, ce sont mes femmes [...]. Je vois une troupe de femmes laissées presque à elles-mêmes ; je n'ai que des âmes lâches qui m'en répondent. J'aurais peine à être en sûreté, si mes esclaves étaient fidèles : que sera-ce, s'ils ne le sont pas ? » (lettre 6). Nul besoin, pour Usbek, d'attendre les tardives « réflexions » de Montesquieu pour mesurer qu'en son absence, la « fureur » de ses épouses augmentera inéluctablement. Sans doute n'est-il donc guère pertinent, comme l'a souligné notamment Philip Stewart³⁵, de parler de « schizophrénie » à son sujet puisqu'Usbek se trouve confronté à l'impossibilité foncière de modifier quoi que ce soit à l'*institution* du sérail. Ce qui est en cause n'est assurément pas le fait d'une simple personne (le maître devenant tyrannique), mais d'un système. Il n'en reste pas moins que la métaphore de l'aveuglement est bel et bien structurante dans le dispositif épistolaire conçu par Montesquieu. Difficile en particulier de ne pas percevoir une lueur d'ironie dans la formule d'Usbek de la lettre 153, adressée à Solim – « J'écris à mes femmes de t'obéir aveuglément. » –, ou encore dans celle de la lettre 40 adressée à son ami Ibben – « Nous sommes si aveugles que nous ne savons quand nous devons nous affliger ou nous réjouir » –, ou plus nettement encore dans ces propos de la lettre 80 [78] puisqu'il est question du gouvernement despotique – « quand une fois l'autorité violente est méprisée, il

34 Jean-Paul Sermain, « *Lettres persanes*. Les promesses d'un titre », dans *ibid.*, p. 62.

35 Voir en particulier « Toujours Usbek », *Eighteenth-Century Fiction*, 11, 1999, p. 141-150 et « Les émigrés », dans Philip Stewart (dir.), *Les « Lettres persanes » en leur temps*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 227-240.

n'en reste plus assez à personne pour la faire revenir [...]. Le moindre accident produit une grande révolution, souvent aussi *imprévue de ceux qui la font, que de ceux qui la souffrent*³⁶. » —, et surtout enfin dans la lettre 35 [33] à propos de la religion : « On a beau faire, la vérité s'échappe et perce toujours les ténèbres qui l'environnent » : « étrange prophétie, où la vérité de ce qui se dit s'énonce en se cachant à celui qui la profère³⁷ » puisque c'est, en substance, le sens même de l'ultime lettre de Roxane (lettre 161 [150]), dont la voix posthume surgit de « l'horreur, la nuit et l'épouvante » qui règnent dans le sérail (lettre 156 [148]) pour clamer à Usbek une vérité qu'il n'a jusqu'alors pas voulu entendre.

236

Est-ce tout à fait un hasard, au reste, si Montesquieu attribue à Usbek une remarquable aptitude à pointer une flagrante contradiction entre les paroles et les actes chez son ami Ibben, qui lui permet de réfuter la thèse développée par Ibben dans la lettre 104 [101] d'une inutilité des arts et des sciences : « *Ou tu ne penses pas ce que tu dis, ou bien tu fais mieux que tu ne penses*³⁸. Tu as quitté ta patrie pour t'instruire et tu méprises toute instruction » ? La règle de l'application *en miroir* des énoncés d'Usbek n'invite-t-elle pas à remarquer que ce dernier est, à l'égard de son sérail, dans la situation exactement inverse : de « penser bien mieux qu'il ne fait », lui que l'on peut considérer comme l'exemple emblématique « d'une séparation persistante entre l'ordre de la réflexion et celui des actes³⁹ » ?

N'est-ce pas Usbek lui-même qui explique aussi, à propos de la colonisation espagnole des « Indes », qu'exercer à *distance* un pouvoir absolu, « soutenir une guerre civile *de loin*⁴⁰ » impose de recourir à la terreur ? Peut-on imaginer commentaire plus pertinent de la terreur qu'il est contraint d'exercer à *l'aveugle* sur son sérail, par le truchement de ces eunuques : c'est grâce à eux que « le despote peut de loin imposer sa volonté⁴¹ » ; mais c'est aussi seulement par leurs yeux qu'il peut voir son sérail. C'est à leurs relations (parfois contradictoires) de ce qui se trame dans le sérail qu'il doit s'en remettre quasi exclusivement, faute de pouvoir accorder foi aux lettres (forcément suspectes) d'épouses vouées à la frustration. C'est à travers le filtre de leur jugement, de leurs craintes ou de leurs désirs de vengeance contre des épouses nécessairement haïes⁴² qu'il accède aux événements formant la trame lacunaire et incertaine de la chronique du sérail.

36 Nous soulignons.

37 Jean-Patrice Courtois, « Comment Roxane devient philosophe, ou la sexuation des concepts dans les *Lettres persanes* », dans *Les « Lettres persanes » de Montesquieu, op. cit.*, p. 136.

38 Nous soulignons.

39 Jean Starobinski, « Exil, satire, tyrannie », art. cit., p. 121.

40 « Par cette barbarie, ils conservèrent ce pays sous leur domination. [...] Comment auraient-ils pu retenir tant de millions d'hommes dans l'obéissance ? Comment soutenir une guerre civile *de si loin* ? » (lettre 117 [121]).

41 Jean Starobinski, « Exil, satire, tyrannie », art. cit., p. 117.

42 Voir la lettre 9 du premier eunuque à Ibbi.

N'est-ce pas lui encore qui sait décrire, dans des assemblées de jeu en France, « des femmes dans leurs espérances, dans leurs craintes, dans leurs joies, surtout dans leurs fureurs », sans imaginer que la véritable fureur féminine se déclenche ailleurs, précisément dans le sérail qu'il a abandonné ? Comble d'ironie tragique, ne s'aveugle-t-il pas au point de penser que la polygamie ferait partie de ces saintes lois coraniques permettant heureusement aux Orientaux d'échapper aux tourments de la passion et aux désordres de femmes qui, à Paris, semblent passer leur temps à tromper leur mari ou à ruiner leur famille au jeu, le sérail étant présenté comme l'emblème d'une régulation des passions bien sûr parfaitement illusoire : « L'amour, parmi nous, ne porte ni trouble ni fureur ; c'est une passion languissante, qui laisse notre âme dans le calme : la pluralité des femmes nous sauve de leur empire ; elle tempère la violence de nos désirs » (lettre 56 [54]).

N'est-ce pas lui-même encore qui explique à Rhédi qu'il faut « traiter l'homme comme sensible au lieu de le traiter comme raisonnable » et que « l'âme, unie avec le corps, en est sans cesse tyrannisée », alors qu'il traite ses épouses selon des principes exactement inverses ?

N'est-ce pas lui-même enfin qui légitime par avance la révolte de Roxane dans la lettre 95 [92] : « [...] la nature qui a établi les différents degrés de force et de faiblesse parmi les hommes a encore souvent égalé la faiblesse à la force par le désespoir⁴³ » ; et même son suicide dans la fameuse lettre 76 [74] : « Quand je suis accablé de douleur, de misère, de mépris, pourquoi veut-on m'empêcher de mettre fin à mes peines et me priver cruellement d'un remède qui est entre mes mains ? »

C'est ainsi qu'Usbek est amené à prononcer « au fil des lettres toute une série d'énoncés lucides et absolument adaptés à sa relation avec Roxane, mais dans l'aveuglement de quelqu'un qui n'en sait rien⁴⁴ ».

Reste à dire un mot du *rapport* qui peut exister entre ces deux séries d'effet de surimpression que l'on a analysées successivement. Que l'aveuglement d'Usbek ne soit pas le fait d'une personne, mais d'un système implique aussi de faire une application indirecte de son aveuglement : autrement dit, il convient de rabattre le second effet de surimpression sur le premier, et de lire dans cet aveuglement une métaphore possible du devenir de la monarchie sous Louis XIV et sous la Régence. Plus généralement, il apparaît que la société française a *quelque chose à voir* avec l'aveuglement et la jalousie orientale et l'institution du sérail. Car à l'évidence l'assujettissement des femmes n'est pas l'apanage de l'Orient,

43 Dans l'édition de 1721, Montesquieu avait d'abord écrit que, lorsqu'un traité imposait un « dédommagement plus considérable que le dommage causé », il incitait à une révolte si violente qu'il risquait d'en résulter « un mal plus grand que le bien que l'on en doit tirer ». Énoncé qui invitait également à en faire l'application à l'anéantissement du sérail d'Ispahan.

44 Jean-Patrice Courtois, « Comment Roxane devient philosophe », art. cit., p. 135.

ainsi que l'indique clairement le « philosophe très galant » dont Rica rapporte les propos (lettre 38 [36]). Dès lors, comme l'a bien relevé Paul Hoffmann, la fiction du sérail peut renvoyer aux femmes occidentales l'image de leur propre asservissement :

[...] l'Orient, dans les *Lettres persanes*, a une double charge de sens : il est l'Orient de l'esclavage de la femme, mais l'Orient aussi de sa révolte. Et cet Orient-là n'est pas à l'opposé de l'Occident : d'une part, il révèle à la femme occidentale la réalité de son assujettissement ; de l'autre, il lui enseigne le devoir de l'insubordination et lui montre quelles en peuvent être les voies⁴⁵.

On peut surtout songer à cette remarque consignée par Montesquieu dans les *Pensées* : « La plupart des princes, à tout prendre, sont plus honnêtes gens que nous. Peut-être que dans la partie qui nous est confiée, nous abusons du pouvoir plus qu'eux. Il n'y en a guère qui ne veuillent être aimés ; mais ils ne peuvent pas aisément y réussir⁴⁶. » Difficile sans doute de dire plus clairement et fortement l'universalité de la tentation despotique...

238

45 Paul Hoffmann, *Corps et cœur dans la pensée des Lumières*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 188.

46 *Pensées*, n° 590, éd. cit., p. 322-323.

« FOLIE DU PEUPLE ET FOLIE DE LA BOURGEOISIE » :
BAUDELAIRE ACTEUR, POÈTE ET JUGE
DE LA RÉVOLUTION DE 1848

Dolf Oehler

Assez de lyre !
Un ouvrier à Lamartine, 1848

Combien prête-t-on sur
une lyre au Mont-de-Piété ?
Charles Baudelaire, 1852

On peut pour les besoins de la cause classer le corpus des textes baudelairiens qui concernent notre sujet en trois catégories : les textes rédigés pour ainsi dire « à chaud », pendant la II^e République, y compris les articles journalistiques¹, les textes écrits après le coup d'État et qui reviennent sur l'expérience de la Révolution, et les anecdotes qui parlent de Baudelaire révolutionnaire. Commençons par ces dernières.

L'image de Baudelaire en 1848 reste, encore aujourd'hui, fortement influencée, sinon déterminée, par les anecdotes. La plupart des anecdotes baudelairiennes ont été recueillies par William Thomas Bandy et Claude Pichois dans leur immortelle anthologie de 1957 intitulée *Baudelaire devant ses contemporains* et rééditée en poche. Pour ce qui est de l'engagement révolutionnaire du

1 Je ne parlerai pas ici de ces travaux journalistiques édités par Jules Mouquet et William Thomas Bandy, *Baudelaire en 1848*, Paris, Émile-Paul, 1946. Je renvoie aux quelques remarques respectives dans Dolf Oehler, « Juin 1848 chez Baudelaire et Flaubert. Modernité et massacres », dans Jean-Luc Mayaud (dir.), *1848. Actes du colloque international du cent cinquantième, tenu à l'Assemblée nationale à Paris, les 23-25 février 1998*, Paris, Creaphis, 2002, p. 143 sq. Il est important de rappeler que la carrière à proprement parler journalistique de Baudelaire commence en février 1848 avec la fondation d'un journal bien éphémère – *Le Salut public* – et qu'elle n'a pas survécu à la révolution, le chant de cygne du journaliste politique Baudelaire datant d'octobre 1848 (voir Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 1028-1063).

jeune Baudelaire, l'anecdote emblématique restera sans doute celle racontée par Jules Buisson dans une lettre à Eugène Crepet, anecdote que ce dernier cite pour la première fois, que je sache, en 1886 et ensuite, dans son étude biographique de 1906, donc environ quarante, voire cinquante-cinq ans après les faits. L'anecdote montre Baudelaire, le soir du 24 février 1848 au carrefour Buci, brandissant « un beau fusil à deux coups luisant et vierge » et criant sans cesse « son refrain » : « Il faut aller fusiller le général Aupick! »². Refrain qui devait servir, tout au long du xx^e siècle, de mot d'ordre pour ce que Walter Benjamin devait appeler la réception conformiste de Baudelaire. Je dirai même qu'il servait de clé de lecture non seulement pour la biographie de Baudelaire, mais également pour son œuvre et pour l'histoire de la bohème de 1848 toute entière. Si je dis « réception conformiste », je ne parle pas uniquement de la réception du public conservateur, je pense aussi à l'accueil qu'ont fait à l'œuvre baudelairienne la plupart des intellectuels de gauche : à commencer par Aragon et Sartre. Sartre n'a-t-il pas accordé à cette anecdote autant d'importance que l'éditeur des œuvres dans la Bibliothèque de la Pléiade, Claude Pichois lui-même, qui a intitulé tout bonnement le chapitre sur la révolution de 1848 dans sa biographie du poète « Il faut aller fusiller le général Aupick³! » Que Baudelaire, qui était un si grand contempteur des anecdotes ainsi que des Français friands d'anecdotes, ait été lui-même victime de la manie anecdotique de ses compatriotes, ceci est une des ironies dont l'histoire de la réception de la poésie moderne est émaillée.

Cependant, puisque anecdote il y a, il en existe une autre quarante-huitarde, bien autrement poignante celle-là, et que Bandy et Pichois ont comme par hasard oubliée dans leur recueil. J'ajouterai parce qu'elle parle d'un événement et d'un engagement bien plus scabreux : anecdote confiée par un autre ami de Baudelaire, Gustave Le Vasseur, et qui débute par un constat aussi lapidaire que monstrueux : « Baudelaire prit part, comme insurgé, aux journées de juin. » Et le témoin de poursuivre :

Nous étions [...] à la garde du Louvre, pendant les journées de juin. Aussitôt après la reddition du faubourg Saint-Antoine, donc le 26 juin, nous sortîmes, allant à la découverte et aux informations. Nous rencontrâmes, dans le jardin du Palais-Royal, un garde national de notre pays, et nous l'emmenâmes boire un coup. Dans la diagonale que nous suivions pour gagner le café de Foy, nous vîmes venir à nous deux personnages de différent aspect : l'un nerveux, excité, fébrile, agité : l'autre calme, presque insouciant. C'étaient Baudelaire et Pierre

2 Cité d'après Claude Pichois et William Thomas Bandy, *Baudelaire devant ses contemporains*, Paris, UGE, coll. « Le monde en 10-18 », 1967, p. 97.

3 Claude Pichois et Jean Ziegler, *Charles Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, chap. XIV, p. 255-292.

Dupont. Nous entrâmes au café. Je n'avais jamais vu Baudelaire en tel état. Il pérorait, déclamait, se vantait, se démenait pour courir au martyr : « On vient d'arrêter de Flotte, disait-il, est-ce parce que ses mains sentaient la poudre ? Sentez les miennes ! » Puis des fusées socialistes, l'apothéose de la banqueroute sociale *etcetera*. Dupont n'y pouvait rien. Comment nos prudences normandes tirèrent-elles notre ami de ce mauvais pas ? Je ne m'en souviens guère. Mais je pense que la cocarde de mon ami le garde national joua un rôle muet, apparent et salutaire dans la petite comédie du sauvetage.

Et le narrateur d'ajouter : « Quoi qu'on ait pensé du courage de Baudelaire, ce jour-là, il était brave, et il se serait fait tuer⁴. » À la différence de celle de février 1848, l'anecdote des Journées de juin a été peu reproduite et encore moins commentée. Celui qui ignore le rôle de l'insurrection de juin 1848 n'en saurait saisir la portée. Or, pour bien la comprendre, nous avons intérêt à nous souvenir du merveilleux article que Marx écrivit au lendemain des Journées de juin dans la *Nouvelle gazette rhénane*, intitulé « Die Junirevolution ». Cet article oppose février à juin 1848 : « La révolution de Février fut la *belle* Révolution [...]. La *révolution de Juin* c'est la révolution hideuse, la révolution répugnante, parce que les phrases ont fait place à la réalité⁵ [...] ». « Hideuse » parce que Juin fut la révolution des seuls prolétaires que la bourgeoisie et sa jeunesse abandonnaient à leur sort. Marx insiste sur l'abstention révolutionnaire de la jeunesse républicaine ou socialiste pendant ces journées. Et il est vrai que, dans les rangs des insurgés de juin, on a du mal à trouver des étudiants, des polytechniciens, voire des artistes ou des poètes. On ne saurait sous-estimer le fait que Baudelaire est le seul parmi les grands noms des lettres et des arts à avoir pris fait et cause pour les insurgés de juin. Il n'est pas fortuit non plus qu'il fut en compagnie de Pierre Dupont, son ami lyonnais et que, telle que l'anecdote est racontée, ce n'est pas l'auteur du *Chant des ouvriers* qui a entraîné le dandy au combat, mais plutôt l'inverse. Enfin le récit de Le Vasseur met en évidence quelque chose de plus ; c'est que, immédiatement après la défaite de juin, l'insurgé Baudelaire qui rivalise avec le blanquiste de Flotte – un des grands hommes de l'extrême-gauche que les Parisiens porteront à l'Assemblée nationale législative lors des élections de mars 1850⁶ –, le poète insurgé donc se réclame d'une théorie révolutionnaire et cela dans un café mondain dont le public est en train de se remettre de ses frayeurs, et où, normalement, il ne se trouve personne pour regretter la défaite des ouvriers et pronostiquer la

4 Eugène Crépet, *Charles Baudelaire*, Paris, Messein, 1906, p. 80.

5 Marx cite son propre article dans le premier chapitre des *Luttes de classes en France*, Paris, Éditions sociales, 1984, p. 39.

6 Voir *ibid.*, p. 124.

banqueroute sociale. Vociférer à ce moment-là en plein café de Foy contre la république bourgeoise et insister sur ce qu'on a fait le coup de feu aux côtés des insurgés, c'est risquer non seulement l'arrestation, mais encore la déportation ou pire.

Ce récit, si on le prend au sérieux, peut nous montrer que la section « Révolte » des *Fleurs du mal* est bien plus que ce que prétendait la fameuse note de la première édition de 1857, à savoir « le pastiche des raisonnements de l'ignorance et de la fureur⁷ ». Note technique qu'il va qualifier de « détestable » dans une lettre à son éditeur Poulet-Malassis, lui-même ancien insurgé de Juin, et qui sera supprimée dans la deuxième édition. Le comportement suicidaire du poète du café de Foy renvoie surtout à la dernière strophe du *Reniement de saint Pierre*, dans laquelle Benjamin a découvert la grande affinité du poète des *Fleurs du mal* avec la politique de Blanqui :

242

Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait.
D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve.
Puissé-je user du glaive et périr par le glaive.
Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait⁸!

La formule de Benjamin, selon laquelle « l'action de Blanqui a été la sœur du rêve de Baudelaire⁹ », est devenue célèbre et a offusqué plus d'un, non seulement Adorno et Brecht qui lui a opposé la fin de non-recevoir brutale que l'on sait par la contre-formule : « Baudelaire, c'était le coup de poignard dans le dos de Blanqui¹⁰. » Cependant, Benjamin lui-même semble ignorer le témoignage de Le Vavasseur, puisqu'il tient à une corrélation quelque peu rigide entre l'action de l'un et l'utopie de l'autre, alors qu'en vérité Baudelaire a fait, en prenant parti pour les insurgés de juin, en s'engageant dans les grandes occasions révolutionnaires, ce qu'il a rêvé et prôné en tant que poète. Loin de déléguer l'action aux révolutionnaires de métier, Baudelaire a pris les armes lui-même : en juin comme en février, et plus tard encore, lors du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. À la différence de son ami Flaubert, Baudelaire n'a pas assisté en témoin à toutes les émeutes de son temps, il y a participé activement et toujours du côté des insurgés.

7 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 1975, p. 1075 sq.

8 *Ibid.*, p. 122.

9 Voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 144 sq. Remarquez que ce rapprochement entre Blanqui et Baudelaire est placé à un endroit stratégique des textes que Walter Benjamin a consacrés au poète des *Fleurs du mal* : il clôt le troisième et dernier essai du livre « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », intitulé *La Modernité*. En revanche, la figure de Blanqui sera bannie dans *Sur quelques motifs baudelairiens*, le seul texte sur Baudelaire publié du vivant de Benjamin, sous la houlette des éditeurs de la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

10 Voir Bertolt Brecht, *Über Lyrik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964, p. 69.

Par le biais du témoignage anecdotique, nous voici entrés dans la discussion de cette section des *Fleurs du mal* dont les poèmes sont le plus ostensiblement liés à l'histoire de 1848. Et d'entrée de jeu, je rappellerai le mot célèbre de Paul Valéry: « Le problème de Baudelaire pouvait donc [...] se poser ainsi: "être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset¹¹." » À quoi Benjamin ajoute l'observation que Baudelaire écrivait certains de ces poèmes afin de détruire certains autres, rédigés avant lui: en ce qui concerne ses poèmes politiques, disons que Baudelaire s'attelle à affiner et à dépasser, sinon à détruire certains poèmes d'Auguste Barbier, de Victor Hugo sans doute et surtout de Pierre Dupont. Ce dernier, son compagnon d'insurrection, est regardé par Baudelaire lui-même comme le poète de 1848, et son *Chant des ouvriers*, bien qu'écrit dès 1846, il le célèbre dans la préface aux *Chants et chansons* comme « la Marseillaise du travail¹² », l'hymne révolutionnaire par excellence: « Ce sera l'éternel honneur de Pierre Dupont d'avoir le premier enfoncé la porte. La hache à la main, il a coupé les chaînes du pont-levis de la forteresse¹³. » Selon la préface de Baudelaire, la poésie de Dupont sonne le glas de la mélancolie romantique en se faisant négation rigoureuse de l'iniquité sociale. Dix ans plus tard, à une époque où toute la critique était prête à éreinter les chansons politiques de Dupont, Baudelaire va récidiver par un éloge appuyé surtout du *Chant des ouvriers* dont il cite la strophe même que Karl Marx va reproduire en allemand dans une note du *Capital*¹⁴:

Mal vêtus, logés dans des trous,
Sous les combles, dans les décombres,
Nous vivons avec les hiboux
Et les larrons amis des ombres¹⁵.

Pour conclure dans une prose admirable de précision poétique:

Ce chant était-il un de ces atomes volatils qui flottent dans l'air et dont l'agglomération devient orage, tempête, événement? [...] Je ne sais; toujours est-il que peu de temps, très peu de temps après, cet hymne retentissant s'adaptait admirablement à une révolution générale dans la politique et dans les applications de la politique. Il devenait, presque immédiatement, le cri de ralliement des classes déshéritées¹⁶.

11 Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 600.

12 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 31.

13 *Ibid.*, p. 34.

14 Il le fait dans le contexte d'une analyse de l'habitat ouvrier. Voir Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Köln, Parkland, 2000, p. 642.

15 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 171.

16 *Ibid.*, p. 173 sq.

À considérer l'intensité et la lucidité des deux notices que Baudelaire a consacrées à Dupont, on se demande s'il n'y a pas eu, chez lui, du moins avant le 2 décembre 1851, une période d'émulation avec le chansonnier qu'il associe à deux reprises avec une de ses idoles : Proudhon ? N'a-t-il pas voulu, lui aussi, produire des textes qui seraient autant de cris de ralliements des classes déshéritées ? Témoigne d'une émulation avec Dupont *Le Reniement de saint Pierre* qui renie en fait le Christ de la *belle* révolution de Février, pour n'avoir pas persisté dans son entreprise anticapitaliste. Le poème le représente comme un crucifié qui regrette, au moment de son agonie,

[...] ces jours si brillants et si beaux

[...]

Où, le cœur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin¹⁷ ?

244

En effet, le poète reproche au Christ sa promptitude à renoncer à la violence salutaire et à adopter une attitude de victime obéissant aux commandements d'un dieu sadique, voire diabolique.

Il est évident à tout lecteur quelque peu attentif que Baudelaire s'inscrit en faux, dans la dernière strophe du *Renement*, contre la poésie révolutionnaire de son ami Dupont, lequel touchait la corde quarante-huitarde avec des refrains tels que celui du *Chant des nations* : « Le glaive brisera le glaive, / Et du combat naîtra l'amour¹⁸ », ou encore contre les vers du *Chant des transportés* :

Quand Jésus a dit à saint Pierre :
L'épée au fourreau doit dormir,
Pourquoi voyons-nous son vicaire
Et ses cardinaux la rougir¹⁹ ?

C'est le refrain du *Chant des nations* sur lequel Baudelaire revient le plus souvent. Sans doute parce qu'il le considère comme un concentré des illusions de Février : « Pierre Dupont est une âme tendre portée à l'utopie et en cela même vraiment bucolique », observe-t-il avec un sarcasme à peine dissimulé dans la deuxième notice. « Tout en lui tourne à l'amour, et la guerre, comme il la conçoit, n'est qu'une manière de préparer l'universelle réconciliation : “Le glaive brisera le glaive, / Et du combat naîtra l'amour”²⁰. »

17 *Ibid.*, t. I, p. 121 sq.

18 Pierre Dupont, *Chants et poésies*, Paris, Garnier Frères, 1875, p. 75 sq.

19 *Ibid.*, p. 38.

20 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 172.

Dans ce passage, Baudelaire met sa propre philosophie de l'histoire dans une simple incise : « Il y a dans son esprit une certaine force qui implique toujours la bonté ; et sa nature, *peu propre à se résigner aux lois éternelles de la destruction*²¹, ne veut accepter que les idées consolantes [...] ». Baudelaire revient ainsi sur la critique qu'il avait déjà faite de ces vers dans sa préface de 1851 : « Dupont a constaté, peut-être à son insu, l'utilité de l'esprit de destruction ; cet aveu lui a échappé, mais voyez dans quels termes : “Le glaive brisera le glaive, / Et du combat naîtra l'amour” »²².

Cette vision kitsch est donc désavouée par le « Puissé-je user du glaive et périr par le glaive ! » du premier poème de « Révolte ». De même *Abel et Caïn* bat en brèche le culte de la fraternité, laquelle fraternité constitue, selon Marx « la véritable devise de la révolution de Février²³ » ; fraternité que prônaient tous les poètes quarante-huitards à quelques rares exceptions près :

Peuples, venez de toutes parts
Voir la République nouvelle,
Douce comme une tourterelle,
Formidable comme un rempart :
Frères, serrons-nous autour d'elle²⁴.

C'est le refrain d'une autre chanson de Dupont, *La Jeune République* (1848), que les événements ont vite rendu anachronique et presque aussi ingénû que les vers suivants :

Que l'argent circule à plein bord
Comme un fleuve qui vivifie,
Que dans un fraternel accord
Le riche au pauvre se confie²⁵ !

Un poème comme *Abel et Caïn* corrige ces vœux pieux issus de l'ivresse de Février par des accents de lutte de classe où alternent mordant satirique et pathos militant :

Race d'Abel, chauffe ton ventre
À ton foyer patriarcal ;

Race de Caïn, dans ton antre
Tremble de froid, pauvre chacal !

²¹ Je souligne.

²² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 33.

²³ Voir Karl Marx, *Les Luttes de classes en France*, op. cit., p. 24.

²⁴ Pierre Dupont, *Chants et poésies*, op. cit., p. 143 sq.

²⁵ *Ibid.*, p. 144.

Race d'Abel, aime et pullule!
Ton or aussi fait des petits.

Race de Caïn, cœur qui brûle,
Prend garde à ces grands appétits.

Race d'Abel, tu crois et broutes
Comme les punaises des bois!

Race de Caïn, sur les routes
Traîne ta famille aux abois²⁶.

246

Et l'impératif final du poème, la pointe blasphématoire, est une variante tonitruante du mot de Marx selon lequel la religion est l'opium du peuple : « Race de Caïn, au ciel monte / Et sur la terre jette Dieu! »

Voilà un cri de ralliement des classes déshéritées bien autrement subversif que le relativement débonnaire *Chants des ouvriers*! Cependant, le cri baudelairien a trouvé peu d'échos, du moins chez ceux auxquels il était sans doute aussi destiné.

Le fameux « Il faut fusiller le général Aupick! » est loin d'être la seule phrase de Baudelaire dont les bien-pensants parmi ses exégètes se sont servis, et continuent de se servir, comme paratonnerre idéologique. S'agissant de la maturité du poète et de son évolution après le coup d'État du 2 décembre 1851, on recourt de préférence à certaines petites phrases tirées des *Journaux intimes* comme « De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner²⁷ » ou encore :

Mon ivresse en 1848.
De quelle nature était cette ivresse?
Goût de la vengeance. Plaisir *naturel* de la démolition.
Ivresse littéraire; souvenir des lectures²⁸.

On vous assène ces citations-là sans se soucier de leur statut de notations privées, impromptues et elliptiques, essayant par cette incurie herméneutique de profiter à fond de leur potentiel réactionnaire. Pareillement on se réclame de la mélancolique boutade contenue dans une lettre à Ancelle : « Le 2 DÉCEMBRE m'a physiquement dépolitiqué²⁹ » pour en faire autant avec

²⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 122 sq.

²⁷ *Ibid.*, p. 669.

²⁸ *Ibid.*, p. 679.

²⁹ Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 188.

l'œuvre poétique de Baudelaire elle-même et en nier la portée politique³⁰. J'insiste sur la nécessité de se servir des fragments inscrits dans *Mon cœur mis à nu* avec une prudence extrême. Lorsque Pichois et Ziegler, dans leur biographie de Baudelaire, réparent des oublis antérieurs dont il a été question plus haut, et reproduisent l'anecdote de Le Vavasseur sur l'engagement militant du poète pendant les Journées de juin, ils inventent aussitôt une astuce aussi ingénieuse que symptomatique pour l'usage conformiste des textes baudelairiens. L'astuce, la voici : ils prêtent à Baudelaire lui-même le commentaire de cet épisode si scabreux, en citant simplement la notation des *Journaux intimes* : « Commentaire tardif, irréfutable, de Baudelaire : "Les horreurs de Juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime³¹." » C'est si simple que ça : Baudelaire juge de 1848, se condamne lui-même comme il condamne tout le monde ; vainqueurs et vaincus participant de la même folie, de la même ivresse ! Terrible simplification que l'on retrouve dans les lectures scolaires, voire universitaires, d'autres écrivains de la révolution de 1848, tels Flaubert et Henri Heine à qui sont volontiers prêtés les mêmes sentiments d'un scepticisme équilibré. On ne se pose même pas la question si, dans l'esprit de Baudelaire, la folie du peuple a la même valeur que celle de la bourgeoisie, posant l'égalité rigoureuse des folies des uns et des autres en axiome absolu. Le *tertium comparationis* serait donc « l'amour naturel du crime³² ». On oublie facilement que même Flaubert, qui n'a jamais milité pour la révolution, fait une distinction très nette, dans *L'Éducation sentimentale*, entre les torts des démocrates et ceux des bourgeois, surtout lors de la représentation des Journées de juin dans son roman³³. Il le dit d'ailleurs lui-même à plusieurs reprises dans sa correspondance : « Les Réactionnaires, du reste, seront encore moins ménagés que les autres, car ils me semblent plus criminels³⁴. »

Au lieu de déchiffrer les textes poétiques de Baudelaire à l'aide des *Journaux intimes*, il faudrait combler les blancs des notations intimes par une lecture des poèmes. Ce ne sont guère les notes de *Mon cœur mis à nu* sur l'ivresse et le ridicule des utopies quarante-huitardes qui permettent de comprendre le sens des poèmes respectifs des *Fleurs du mal* ou du *Spleen de Paris*, c'est plutôt l'inverse :

30 Le livre de Pierre Laforgue qui porte ce titre : *Baudelaire dépolitiqué*, Paris, Eurédit, 2002, se dresse avec force contre ces abus.

31 Claude Pichois et Jean Ziegler, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 270.

32 Voir Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, trad. Guy Petitdemange et Sabine Cornille, Paris, Payot, 1996 et les passages consacrés au vocabulaire de 1848, notamment p. 54-64.

33 Voir le chapitre consacré à *L'Éducation sentimentale* dans *ibid.*

34 Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1991, p. 786.

grâce à des poèmes comme *Le Vin de l'Assassin* et *Le Vin des Chiffonniers* d'une part, *À une passante* et *Le Cygne* de l'autre, et enfin certains poèmes en prose comme *Enivrez-vous* ou *Assommons les pauvres!* que nous arrivons à approfondir et à nuancer notre compréhension du rôle poético-politique de l'ivresse et de la folie chez Baudelaire. Tantôt, il glorifie l'ivresse du révolté, y compris celle du *Lumpenproletarier*, comme dans *Le Vin des Chiffonniers*:

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
Éreintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus de l'énorme Paris,
Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,
Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles³⁵ [...].

248 Tantôt, comme dans *Le Vin de l'Assassin*, paru peu après le massacre de juin 1848, il prend violemment parti pour les hors-la-loi victimes à la fois et critiques de la société bourgeoise :

Cette crapule invulnérable
Comme les machines de fer
Jamais, ni l'été ni l'hiver,
N'a connu l'amour véritable,
[...]
– Me voilà libre et solitaire!
Je serai ce soir ivre mort ;
Alors, sans peur et sans remords,
Je me coucherai sur la terre³⁶.
[...]

Bien plus tard, ayant quitté le discours quarante-huitard, même sous sa forme satanique, Baudelaire reviendra encore et encore sur l'ivresse révolutionnaire, dans un but d'auto-analyse collective, comme dans *À une passante* que je lis – creusant l'intuition benjaminienne – comme une commémoration allégorique du rendez-vous manqué d'une génération avec l'Histoire ou, si vous voulez, avec le Fantôme de la Liberté :

[...]
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,

35 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 106.

36 *Ibid.*, p. 108.

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue³⁷.

[...]

De même, le cygne devant le Louvre sera un autre, un suprême avatar de la figure de l'insurgé, symbole qui suggère et fait revivre l'émotion des fastes révolutionnaires :

[...] mon grand cygne, avec ses gestes fous,

Comme les exilés, ridicule et sublime,

Et rongé d'un désir sans trêve³⁸ ! [...]

Enfin, pour terminer sur le plus scandaleux des poèmes en prose, *Assommons les pauvres!* : pas de meilleur commentaire aux raccourcis du feuillet V de *Mon cœur mis à nu*. Car ce texte reprend le thème de l'ivresse de 1848, revient sur le motif du « souvenir des lectures » pour ébaucher vite et mettre en scène un contre-discours paradoxal, apte à réfuter tout ce qui se lisait comme élucubrations à cette époque-là. Incontestablement, Baudelaire ici se moque des théories à la mode en 1848, y compris celles de Proudhon (qu'il avait tant admiré jadis, au point de le mettre en garde, peu après juin 1848, contre les desseins homicides des « bêtes féroces de la propriété³⁹ ») sans renier pour autant la révolution en tant que telle, loin s'en faut⁴⁰. Il a tout simplement perfectionné son art de conspirer avec le langage⁴¹.

37 *Ibid.*, p. 92. Voir Dolf Oehler, « Autres métamorphoses de la République. Le paradigme baudelairien », dans Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *1848, une révolution du discours*, Saint-Étienne, Cahiers intempestifs, 2001, p. 43-106. Version remaniée publiée sous le titre « Les ressources de l'allégorie : "À une passante" », dans Steve Murphy (dir.), *Lecture de Baudelaire*, Rennes, PUR, 2002, p. 57-68.

38 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 86.

39 Voir Lettre de Baudelaire à P.-J. Proudhon du 21 ou 22 août 1848, dans *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 152. Rappel aux non-spécialistes : *Assommons les pauvres!* devait se terminer par une apostrophe à Proudhon qui a été finalement supprimée.

40 Pour plus de détails, voir Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, op. cit., chap. VI, « Folie dans le style des Lumières », p. 309-334.

41 Voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 140 : « L'incognito était la loi de sa poésie. [...] Baudelaire conspire avec le langage lui-même. » Est-il besoin encore d'ajouter que, dans cette conspiration poétique, l'allégorie ainsi que l'ironie tiennent un rôle de choix ?

LE MYTHE DES TROUBADOURS :
QUERELLES LITTÉRAIRES ET HISTORIQUES
AU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE

Dietmar Rieger

Le déclin de la poésie des troubadours qu'on observe depuis le milieu du XIII^e siècle était inévitable. Ce n'est qu'à première vue que la fondation des Jeux floraux de Toulouse et la francisation progressive¹ de cette institution bourgeoise en sont une expression contradictoire, vu que le *gai saber* ne fut qu'une tentative dès le début totalement inadéquate de revivifier la tradition troubadouresque. La perte de l'indépendance politique du Midi à la suite de la croisade des Albigeois, ses conséquences linguistiques, la disparition des centres culturels de la noblesse et du mécénat courtois, et surtout l'artificialisation croissante des formes et thèmes traditionnels plus figés que jamais, furent cruciales. Le résultat en était que dans le Nord, mais très vite aussi dans le Midi, la poésie des troubadours des XII^e et XIII^e siècles se retirait de plus en plus dans une sorte de mythe – pour l'essentiel à l'écart de l'intérêt philologique des savants et amateurs de manuscrits dans l'Italie septentrionale auxquels ne devait se joindre que plus tard (et pour la plupart inspiré par eux) tel ou tel érudit français. Il est vrai qu'à travers ce mythe troubadouresque, le souvenir du passé illustre, car idéalisé pouvait être perpétué et que de cette manière, ce mythe était propre à s'intégrer dans la naissance de la galanterie. Mais il était par principe marqué par une distance insurmontable par rapport à la réalité des textes poétiques, distance dont la réduction aurait dans le fond mis en question le mythe même. La publication, en 1575², des *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* de Jehan de Nostredame, procureur à la cour du parlement d'Aix-en-Provence, peut être qualifiée de résultat de ce mythe et en même temps de cause de son

1 Les derniers poèmes couronnés composés en occitan datent de 1513 ; voir François de Gélis, *Histoire critique des Jeux floraux depuis leur origine jusqu'à leur transformation en académie (1323-1694)* [1912], Genève, Slatkine reprint, 1981, p. 71-73.

2 La même année a paru – aussi à Lyon chez Alexandre Marsilii – une traduction italienne de la main de Jean Giudici, qui montre que l'auteur comptait avec un certain intérêt pour son livre justement de la part des amateurs et savants italiens de la trempe d'un Pietro Bembo. Il y a en plus trois rééditions italiennes des *Vies* dans la première moitié du XVIII^e siècle (1710, 1722, 1730).

renforcement au sein des couches cultivées du xvi^e siècle finissant, au-delà du seul Midi : jusqu'au début des études occitanistes au tournant du xix^e siècle et au-delà, les *Vies* continuaient pour la plupart d'être une sorte d'évangile pour les « initiés », auquel ceux-ci se référaient volontiers, malgré les doutes et réserves qui s'accrurent au temps des Lumières, et cela est vrai même pour ce cercle assez restreint de citoyens cultivés, intéressés à l'histoire régionale, qui avaient toutefois un accès limité à la tradition manuscrite, tels que les familles Galaup de Chasteuil, Thomassin de Mazaugues et quelques autres. Et ceci étonne d'autant plus qu'en France, une nouvelle édition – mais cette fois-ci d'orientation philologique et historique – n'a paru qu'en 1913, grâce à Camille Chabaneau et Joseph Anglade³ : il existait donc aussi une espèce de mythe autour des *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* de Jehan de Nostredame, peut-être nourri et renforcé par le mythe des *Prophéties* de Michel de Nostredame, frère aîné de Jehan. L'exemple de l'abbé de Sade est significatif, lequel constate en 1764 au sujet de la discussion autour des cours d'amour, après avoir récapitulé les *Vies* et cité beaucoup d'érudits en accord avec leur auteur et tout en exprimant ses propres doutes : « Les cours d'amour sont si bien établies en Provence, qu'il n'y auroit pas de sûreté à les révoquer en doute. À Dieu ne plaise que j'entreprenne de contester leur existence⁴ ! »

Cependant, on sait bien que les légendes, masquées par des renvois à la réception humaniste italienne des troubadours⁵, que les déformations, les textes apocryphes et les sources imaginaires allégués par Jehan de Nostredame furent çà et là mis en doute dès la fin du xvi^e siècle, sans pourtant avoir été examinés et vérifiés avec des critères philologiques quelque peu sérieux⁶. Même Claude

3 Jean de Nostredame, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux. Nouvelle édition, accompagnée d'extraits d'œuvres inédites du même auteur, préparée par Camille Chabaneau..., et publiée avec introduction et commentaire par Joseph Angladeff...*, Paris, Honoré Champion, 1913 ; voir François Pic, « Contribution bibliographique à l'étude de la postérité des troubadours. Les *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux...* de Jean de Nostredame (1575), leur diffusion depuis le xvi^e siècle, leurs possesseurs et leurs lecteurs », dans Anton Toubert (dir.), *Le Rayonnement des Troubadours*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft », 1998, p. 185-199.

4 Jacques François Paul Aldonce de Sade, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque, tirés de ses œuvres, et des auteurs contemporains*, Amsterdam, Arskée & Mercus, 1764, t. II, p. 52. Sade tient une position plutôt intermédiaire, mais n'hésite pas à élargir l'existence des cours d'amour, dont il souligne le caractère ludique, à toutes les provinces de la France.

5 « Le cardinal Bembe, grand personnage de son temps, en ses proses a écrit que les premiers poètes rithmeurs qui ont escript en langue vulgaire maternelle, ont esté les Provençaux, et, après eux, les Tuscans, dit aussi qu'il n'est à douter que la langue toscane n'aye plustost pris la façon de rithmer des Provençaux que de nulle autre nation » (Jean de Nostredame, *Proesme au lecteur*, dans *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux, op. cit.*, p. 9).

6 Voir Jules Bauquier, « Les provençalistes du xviii^e siècle. Lettres inédites de Sainte-Palaye, Mazaugues, Caumont, La Bastie, etc. », *Revue des langues romanes*, 17, 1880, p. 65-83 et 179-219.

Fauchet, qui aurait été qualifié pour cela, ne fait pas exception, bien qu'il ait le mérite d'être, avec Étienne Pasquier, le fondateur de l'histoire nationale de la littérature française⁷ et qu'il ait rompu avec les préjugés humanistes courants avancés contre la culture du Moyen Âge : il est vrai que son *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise* de 1581 se consacre largement aux trouvères du Nord de la France dont il cite aussi des textes⁸, mais il est tout aussi vrai qu'en revanche il ne perd pas son temps à discuter des troubadours sur son chemin à travers le « golfe iadis incogneu⁹ » de la poésie médiévale. Quand il mentionne le provençal, il le traite presque de dialecte du français¹⁰, et quand une seule fois il va plus loin et cite un long passage d'un poème en ancien occitan, à savoir la *Chanson de sainte Foy d'Agen* de 1060, le plus vieux texte littéraire occitan conservé, il y voit un texte en ancien espagnol (ou catalan)¹¹.

Mais la discussion sur Jehan de Nostredame et les troubadours a lieu ailleurs. Un premier exemple d'une position particulièrement critique envers les *Vies* est, autour de 1700, à l'origine d'un débat mené par Pierre de Galaup de Chasteuil et Pierre-Joseph de Haitze qui est une des premières querelles poétiques concernant les troubadours et leur place dans l'histoire de la mémoire culturelle de la France. Haitze, élève de Jean-François Gaufridi, comme celui-ci spécialiste reconnu et exceptionnellement productif de l'histoire locale d'Aix-en-Provence, menait en premier lieu une attaque acharnée contre l'invention des *Vies* la plus riche de conséquences et controversée jusqu'aux recherches récentes, à savoir la réalité des cours d'amour, imaginée par Jehan de Nostredame dans tous les détails et défendue en tout par Galaup de Chasteuil, auteur d'une histoire des troubadours perdue, apparemment très proche des *Vies* de son prédécesseur¹². En 1701, à l'occasion de l'*adventus* des ducs de Bourgogne et de Berry dans la

7 Voir Friedrich Wolfzettel, *Einführung in die die französische Literaturgeschichte*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1982, p. 22-29.

8 Voir la dernière phrase : « [...] Ce qui me donne esperance que ce recueil, tout lourd qu'il est, sera bien receu de ceux qui desirent s'informer de l'ancienne Poesie, ryme & romans François » (Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise, ryme et romans, plus Les noms et sommaire des oeuvres de CXXVII poetes françois, vivans avant l'an M.CCC.*, Paris, Mamert Patisson, 1581, p. 209).

9 *Ibid.*

10 « Delà vient que lon trouue tant de liures de diuers dialectes, Limosin, Wallon ou Frâçois, & Proëçal, portans le nom de Romans : voulans les poëtes donner à cognoistre par ce tltre, que leur œuure ou lāgage m'estoit pas Latin ou Romain Grammatic, ains Romain vulgaire » (*ibid.*, p. 32).

11 *Ibid.*, p. 67-68 ; « l'estime que ce langage est vieil Espagnol, pour le moins Cathalan » (*ibid.*, p. 68).

12 Voir Camille Chabaneau, *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés. Suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil-Gallaup*, Paris, Maisonneuve frères et C. Leclerc, 1886, p. 69 sq. ; dans ces *Notes* se trouve aussi une lettre de Galaup de Chasteuil (p. 103-108), dans laquelle il parle de son travail sur une histoire de la littérature provençale ; l'histoire de la poésie provençale que le président de Mazaugues avait préparée, n'est pas non plus conservée, sauf quelques fragments qui laissent deviner (par certains détails) une position

ville d'Aix-en-Provence, Pierre Galaup de Chasteuil, chargé par Louis XIV¹³ des décorations artistiques, avait rédigé et publié un *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix*¹⁴ expliquant et interprétant ce décor dans tous ses détails. Il s'agit d'un discours qui fait plusieurs fois référence à Jehan de Nostredame, « le plus ancien de nos Historiens¹⁵ », mais dont les informations détaillées et les citations dépassent de loin sa source principale et témoignent ainsi d'un certain contact (direct et surtout indirect) avec des manuscrits troubadouresques – il avait à coup sûr accès à la copie d'un manuscrit entre-temps perdu, provenant de son frère Hubert.

Dans la partie qui s'occupe du troisième arc consacré à l'amour et installé près du monastère des Carmélites (« Arc de la Cour d'Amour »¹⁶), l'auteur rapporte, dans une ample digression, tout ce qu'il sait de l'« institution » des « Cours de Parlement d'Amour », en se référant aux *Vies*, mais beaucoup plus systématiquement et avec une plus grande richesse de détails que celles-ci :

254

Comme il y a eu de différentes Cours de Parlement d'Amour en cette Province, il est nécessaire pour l'entière intelligence de l'explication de cet Arc, que j'éclaircisse ce qui avoit donné lieu à l'établissement de ces Cours; Tous nos Historiens ayant parlé de ces Parlemens sans en approfondir l'origine¹⁷...

Dans ce contexte, Galaup de Chasteuil parle aussi amplement de la poésie des troubadours, car « je ne puis m'empêcher de confondre l'Histoire des Parlemens d'Amour, avec celle de nôtre Poësie, & l'on verra que la cessation de l'une, a été cause de la cessation de l'autre¹⁸ ». De cette manière, il attribue aux cours

assez critique vis-à-vis de Jehan de Nostredame (Jean de Nostredame, « Introduction », dans *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, op. cit., p. 157).

13 Selon Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire historique*, Paris, Libraires associés, 1759, t. IX, p. 120a.

14 En 1624, lors de la visite de Louis XIII, son père Jean avait déjà rédigé un tel discours.

15 Pierre de Galaup de Chasteuil, *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix, à l'heureuse arrivée de Monseigneur le Duc de Bourgogne, & de Monseigneur le Duc de Berry*, Aix, Jean Adibert, 1701, p. 10. La lettre de l'auteur publiée dans les *Notes sur quelques manuscrits provençaux* de Chabaneau (op. cit., p. 89-103) s'avère être une première version des passages du discours consacrés aux troubadours. Une des absurdités que Galaup de Chasteuil reprend de Jehan de Nostredame concerne la mère de Marcabru : elle aussi aurait tenu « Cour d'Amour ouverte en Avignon, où se trouvoient tous les poètes, gentilshommes et gentilsfemmes du pays, pour ouyr les diffinitions des questions, et tenson d'Amours qui y estoient proposées et envoyées par les seigneurs et dames de toutes les marches et contrées de l'environ » (p. 125).

16 « Cet Arc est dans l'ordre Dorique, au haut duquel est représentée la Cour d'Amour en Seance, tenant son Audiance, en laquelle la place du Prince, & celle du Premier President restent vuides, les autres places étant alternativement occupées par les Presidents & par les Presidentes... » (*ibid.*, p. 31).

17 Pierre de Galaup de Chasteuil, *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix*, op. cit., p. 17.

18 *Ibid.*

d'amour un rôle plus crucial encore que dans le livre de Jehan de Nostredame – entre autres aussi comme point d'attraction pour les poètes de toute l'Europe pour « venir prendre leçon de nos Troubadours [...] qui furent les premiers qui apprirent aux François l'art de composer des poésies rimées¹⁹ ». Pour Galaup de Chasteuil, il est naturellement hors de doute que ce sont les troubadours qui ont inventé l'art de rimer. Et ses regrets quant à la perte de cette poésie illustre et longtemps dominante en Europe – perte causée selon lui avant tout par le recul de la langue des troubadours – sont plus nets que dans des textes analogues postérieurs :

Cette Langue, aussi bien que cette Poësie, que les Empereurs, les Rois, & les Princes venoient apprendre avec tant de plaisir, que les François, les Italiens, les Espagnols, & les Anglois, cultivoient avec tant de soin, cette Langue, dis-je, que nos Troubadours employoient avec tant de succès en tant de sortes d'ouvrages, est si fort déchûë ou négligée, qu'ayant cédé à la Langue dominante tous ses agrémens & toutes ses beautés, elle a resté comme le jouët de la populace, qui en a conservé la Satires, qu'elle apelle farces, & qui sont les anciennes Sirventes de nos Troubadours²⁰.

L'année suivante, Pierre-Joseph de Haitze polémique contre la description et l'interprétation de son concitoyen dans sa *Lettre critique de Sextius le Salyen à Euxenus le Marseillois*²¹. Sa critique, assez compétente des points de vue historique et architectural et concernant l'ensemble des explications des arcs de triomphe aussi bien que leur style, est écrasante. C'est surtout dans la partie consacrée aux cours d'amour que Haitze corrige de fausses datations et interprétations d'art, des identifications erronées de figures et des bévues historiques. Le tout ne serait rien d'autre que « des fadeses, des inepties, & des ridiculitez qu'il a puisées dans les deux Nostradamus²²... », une ridicule « histoire des Troubadours farcie de fables²³ », fondée sur des sources défectueuses ou mal interprétées. Du point de vue de l'orthodoxie, Haitze combat la thèse selon laquelle même des hommes de l'Église auraient été membres d'une cour d'amour, thèse qu'il qualifie de

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ Titre complet : Pierre-Joseph de Haitze, *Lettre critique de Sextius le Salyen à Euxenus le Marseillois, touchant le discours sur les Arcs triomphaux dressez en la ville d'Aix, à l'heureuse arrivée de Monseigneur le duc de Bourgogne, & de Monseigneur le duc de Berry, s.l., s.n., 1702*. Cette *Lettre* s'adresse à Louis-Antoine de Ruffi, un fils de l'historien Antoine de Ruffi, auteur d'une grande histoire de la ville de Marseille (1642) et d'une autre consacrée aux comtes de Provence (1655).

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.*, p. 40.

blasphématoire. Cette « fiction » serait « si extraordinaire, qu'elle excite en même-tems le ris & l'indignation des sçavans²⁴ ».

Cependant, ce qui agace Haitze presque plus que le caractère légendaire et fictionnel du *Discours* de Galaup de Chasteuil, rempli de « pures imaginations », « superstitions », « contes faits à plaisir » et « bagatelles », « rapsodies » et « travestissemens », c'est l'image résolument positive de la vie, des faits et gestes des troubadours, peinture qui se sert de ces éléments idéalisants, voire fabuleux. Si la position du critique favorable à la francité linguistique, culturelle et politique est manifeste aussi ailleurs dans son texte – par exemple quand et comment il fait naître, contre Galaup de Chasteuil, les droits des rois de France sur la Provence dès l'époque du règne de Vitigis, roi des Ostrogoths mort en 540²⁵ –, l'on ne se trompe certes pas si l'on reconnaît cette position aussi dans son jugement impitoyable concernant les « entreprises [...] extraordinaires & [...] condamnables²⁶ » des « Fondateurs de la secte des Troubadours²⁷ » :

256

C'étoient des gens vains, volages, presomptueux, dereglez en leurs mœurs, en leurs habillemens & en leurs équipages, qui portoient la moitié de la tête découverte, sans barbe, se chaussant d'une maniere honteuse, semblables, à des infames bâteleurs, & n'ayant ni foi, ni de veritables societê, dont les mauvais & detestables exemples corrompirent en peu de tems la nation Française, qui jusques là avoit été la plus honnête de toutes²⁸.

Haitze reprend cette caractérisation, en la traduisant correctement, de la troisième partie des *Historiarum libri quinque* de Raoul Glaber, rédigés au cours du deuxième tiers du XI^e siècle, tout en passant cependant sous silence que, pour des raisons de datation, le chroniqueur bourguignon s'intéressant surtout au caractère eschatologique de l'histoire, ne peut avoir visé les troubadours ni même leurs avant-coureurs. La malignité de cette peinture devient manifeste par le fait que Glaber, dans le contexte de sa focalisation des années 1000 et 1033, voulait en vérité attribuer la corruption des mœurs chez les Francs et les Bourguignons vers « environ l'an mil du Verbe incarné » (« *circa millesimum incarnati Verbi annum* ») au mariage (1003-1004) du roi Robert II avec Constance d'Arles, mal famée chez l'ensemble des chroniqueurs de la France du Nord : à la suite de ce mariage, beaucoup de méridionaux l'auraient suivie comme « modèles abominables » (« *nefanda exemplaria* ») et auraient produit – ainsi qu'en

24 *Ibid.*, p. 47.

25 Alors que Galaup de Chasteuil remonte seulement au mariage de Louis IX avec Marguerite de Provence (1234) pour dater l'origine de ces droits.

26 Pierre-Joseph de Haitze, *Lettre critique de Sextius le Salyen à Euxenus le Marseillois*, op. cit., p. 52.

27 *Ibid.*, p. 53.

28 *Ibid.*, p. 53-54.

témoignent aussi d'autres contemporains – une sorte de choc culturel à la Cour de France. L'aversion de Glaber contre les provinces du Midi dépravées²⁹ se transforme donc en l'aversion de Haitze contre les troubadours³⁰. Bien que, un demi-siècle plus tard, Louis Moreri accorde la préférence à l'image des troubadours propagée par Jehan de Nostredame et Galaup de Chasteuil (dont il se réclame explicitement dans son article sur les troubadours), il reproduit toujours la fausse interprétation du passage de Glaber donnée par Haitze, sans reprendre toutefois la péjoration : après son mariage, Constance de Provence « amena plusieurs de ces Troubadours, qui apprirent les premiers aux François l'art de composer des pièces rimées³¹ ».

Galaup de Chasteuil ne put s'empêcher de réagir à cette critique massive. Tout d'abord il rédigea des *Réflexions sur le libelle*³², parues en 1702 sous couvert d'anonymat et qui, de par leur rigueur et leur véhémence jusque dans les détails, ne le cèdent en rien au « libelle » du « chetif Ecrivain³³ » Haitze. La guerre autour des fautes de style et des vraies ou fausses sources et autorités historiques continue, par endroits enrichie de quelques satires rimées, en revanche très rarement par des vers de troubadours. Naturellement, l'auteur défend, mais sans avancer de nouveaux arguments, sa thèse des cours d'amour institutionnalisés contre « l'ennemi de la Poésie³⁴ », qui « se déchaîne si fort contre nos Troubadours, contre le Parlement d'Amour, & contre la représentation qui en a été faite³⁵ », et contre le « sale portrait³⁶ » des troubadours d'orientation glabérienne – tout en ajoutant une justification intéressante de ses propres anachronismes incontestables vis-à-vis de son adversaire, le « Pedant » : « Les Arcs de Triomphe sont un mélange d'Histoire, de Fable & de fictions [...] & ce mélange souffre les Anacronismes, comme fait la Poésie³⁷. » Mais le plus important pour lui est la (re)valorisation, voire la glorification des troubadours qui, avec leur poésie, ont pour lui valeur de « nos antiquitez³⁸ ». L'auteur va

29 Voir le texte original de tout ce passage dans Raoul Glaber, *Les Cinq Livres de ses Histoires (900-1044)*, éd. Maurice Prou, Paris, Picard, 1886, p. 89.

30 La biographie de Michel de Nostredame, que Haitze publiera en 1711, est beaucoup plus objective.

31 Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire historique, op. cit.*, t. X, p. 362a.

32 Titre complet : Pierre de Galaup de Chasteuil, *Réflexions sur le libelle intitulé « Lettre critique de Sextius le Salien à Euxenus le Marseillois », touchant le « Discours sur les Arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix, à l'heureuse arrivée de Monseigneur le duc de Bourgogne et de Monseigneur le duc de Berry » A. M. D. S. C. D. R. A. P. D. P. L.*, Cologne, Pierre le Blanc, 1702.

33 *Ibid.*, p. 57-58.

34 *Ibid.*, p. 24.

35 *Ibid.*, p. 26.

36 *Ibid.*, p. 34.

37 *Ibid.*, p. 37. C'est ainsi qu'il peut se permettre de se laisser défendre par l'évêque Guillaume Durand qui lui apparaît dans un rêve et qui sert à confirmer le portrait controversé même que l'auteur donne de ce personnage historique.

38 *Ibid.*, p. 54.

jusqu'à s'identifier aux troubadours : « Nous qui avons r'amené les Sciences, & la galanterie dans l'Europe³⁹ », et oppose à ceux-ci les « parties honteuses de la Republique des Lettres⁴⁰ ». L'*Épître à Nostradamus*⁴¹ souligne encore une fois en guise de conclusion les traces que les *Réflexions* suivent.

Un an plus tard déjà, les *Réflexions* de Galaup de Chasteuil et son *Discours* ont trouvé leur défenseur passionné dans le journaliste janséniste combatif Anthelme Tricaud, né à Belley en 1671, qui en publia un compte rendu dans ses *Essais de littérature pour la connoissance des livres*⁴². Anthelme Tricaud n'hésite pas à repousser vivement la « vilaine peinture⁴³ » des troubadours comme « histriones » du Midi, vils et dévergondés. Bref : « Je dois d'abord remarquer que cette Critique est pitoyable : on n'y trouve que des injures dites dans les termes les plus grossiers ; des remarques ou fausses ou hors d'œuvre⁴⁴... »

258

Mais Haitze ne se laissa pas décourager et continua de son côté la dispute en 1704 au moyen de douze *Dissertations de Pierre-Joseph sur divers points de l'histoire de Provence*⁴⁵, publiées sous son prénom. Bien que celles-ci ne soient pas tout à fait exemptes d'un certain effort d'objectivité, elles n'offrent pas de nouveaux arguments : tout est fiction et mensonge, capable de barrer l'accès à la vérité historique. Au nom de cette vérité, il critique la glorification des troubadours, mais aussi leurs « sectateurs » qui « ont prétendu que nous devons les regarder comme les conservateurs de nostre ancienne histoire⁴⁶ », il critique l'imitation des vies romanesques des troubadours de Jehan de Nostredame et surtout la thèse des cours d'amour (« Il faut estre bien credule pour avoir pris ces jeux d'esprit, & ces relations badines des Troubadours, & de Martial d'Auvergne pour des faits historiques⁴⁷ »). Le portrait que dessine Haitze des « Fondateurs de la Secte Troubadoudesque⁴⁸ » se conforme toujours à celui de Glaber dont il défend la sérieux historiographique sans restriction aucune. La différence qualitative entre les « Troubadours de profession », qui exerçaient « métier marchandise »⁴⁹, et les troubadours aristocratiques, que l'auteur

39 *Ibid.*, p. 44.

40 *Ibid.*, p. 53.

41 *Ibid.*, p. 90-95.

42 Anthelme de Tricaud, *Essais de littérature pour la connoissance des livres*, Paris, Pierre-Augustin Le Mercier, 1703, t. II, p. 362-375.

43 *Ibid.*, p. 372.

44 *Ibid.*, p. 364.

45 Pierre-Joseph de Haitze, *Dissertations de Pierre-Joseph sur divers points de l'histoire de Provence*, Anvers, Imprimerie plantinienne, 1704. La deuxième dissertation traite des droits des rois de France sur la Provence, la troisième des troubadours, la cinquième des cours d'amour et la septième et la huitième de la vie du troubadour Folquet de Marseille.

46 *Ibid.*, dédicace, n.p.

47 *Ibid.*, p. 67-68.

48 *Ibid.*, p. 28.

49 *Ibid.*, p. 37.

renforce, correspond plus à sa conception classiciste de l'auteur qui s'échauffe particulièrement au sujet des cours d'amour :

Le sieur de Chasteuil-Galaup, qui a embrassé la profession troubadouesque, & qui ne jure que pour elle, s'est recrié contre mes sentimens [...] Tâchons de le détromper, ou du moins ceux qui ont donné dans cette ridicule fable. Jamais fiction n'a été plus aisée à détruire que celle-là [...] J'avoüe aussi qu'il n'y a que les gens de complexion amoureuse, comme l'étoient nos Troubadours, & comme le sont ceux qui marchent sur leurs pas, qui peuvent se rendre partisans de toutes ces fadesses, & qui puissent les gober pour des veritez⁵⁰.

Mais toujours en 1704, Galaup de Chasteuil qui ne voulait absolument pas se rendre, répliqua une dernière fois en publiant une *Apologie des anciens historiens et des troubadours*⁵¹ soigneusement construite, où il essaie, dans l'intérêt des « premiers inventeurs de la rime vulgaire⁵² », de réfuter les reproches de Haitze dans huit dialogues fictifs, en partie pleins d'humour et frôlant la forme de la *disputatio*⁵³. En considération des insultes personnelles auxquelles le critique s'est laissé entraîner, il est compréhensible que Galaup de Chasteuil lui conteste la qualité d'« honnête homme » et se venge, tout au début, de la diffamation des troubadours comme « bande comique, / Farceurs, bâteleurs, idiots⁵⁴ » par un virelai non moins rude et dénigrant. La discussion des dialogues est plus neutre. Dans le troisième dialogue entre Damon (le médiateur), Pierre-Joseph (de Haitze) et Dorilas (l'auteur), la tentative de Haitze d'excuser sa fausse interprétation de Glaber par un subterfuge disant qu'il aurait voulu identifier les « histriones » uniquement aux « troubadours de profession/en titre d'Office »⁵⁵

50 *Ibid.*, p. 50, 52 et 68.

51 Titre complet de l'édition utilisée : Pierre de Galaup de Chasteuil, *Apologie des anciens historiens et des troubadours, ou poètes provençaux servant de réponse aux Dissertations de Pierre Joseph sur divers points de l'histoire de Provence*, Avignon, Jean Du Perier, 1704. Dans les catalogues de beaucoup de bibliothèques, Louis-Antoine de Ruffi est souvent nommé l'auteur ou bien le coauteur, ce qui est étrange, puisque celui-ci est en même temps le destinataire de la *Lettre critique* de Haitze, et en est même, selon Anthelme Tricaud, le coauteur (*Journal littéraire [de Soleure]*, avril-mai 1705, p. 313-314).

52 Pierre de Galaup de Chasteuil, *Apologie des anciens historiens et des troubadours*, op. cit., À Monsieur Lebret, n.p.

53 Dans le deuxième dialogue, les interlocuteurs discutent sur l'origine des droits du roi de France sur la Provence. Lorsque Clitandre essaie de réfuter la thèse de Pierre-Joseph, il le fait – à l'opposé des discussions sur les troubadours et les cours d'amour – à l'aide de beaucoup de textes historiographiques et de citations de sources historiques. Un accord fait tout de même défaut. Du reste, Pierre-Joseph souligne le fait que de son point de vue, sa datation relève considérablement « l'honneur de notre Province » (*ibid.*, p. 34) ; son adversaire de répliquer que la royauté française n'a nullement besoin d'une telle falsification (voir aussi une « Lettre » de Joseph-François de Rémerville publiée à la fin des *Réflexions*).

54 Pierre de Galaup de Chasteuil, *Apologie des anciens historiens et des troubadours*, op. cit., n.p.

55 *Ibid.*, p. 44 et 46.

ne convainc pas. Quand tous les deux disputeurs sont enfin d'accord pour donner la préférence à un « Troubadour gratuit⁵⁶ », ils n'hésitent pas à dévoiler leur commun classicisme. Et que ce « troubadour gratuit » se doit d'être non seulement aristocrate d'esprit, mais, « ayant des Châteaux & des Tours »⁵⁷, aussi de sang, à savoir nullement « de basse naissance⁵⁸ », réside dans la logique de la « gratuité ».

260 Dans le quatrième dialogue, Polidore (Haitze) essaie de défendre sa négation des cours d'amour ou bien des parlements d'amour. Ce qui est significatif, c'est le fait qu'Uranie (la médiatrice) et Cleonas (l'auteur) représentant le parti adverse renvoient souvent globalement à des textes troubadouresques, mais ne citent qu'un texte français de la fin du xv^e siècle, à savoir les *Arrêts d'amour* de Martial d'Auvergne. Nulle part la distance entre le mythe et le texte troubadouresque n'est plus nette que dans le contexte de la discussion sur les cours d'amour. Les « fictions Troubadouresques⁵⁹ » que Haitze veut déceler, renvoient plus à ce fait qu'il ne s'en rend compte lui-même. Cependant, la critique de Polidore, elle aussi sans support textuel, suggère à Cleonas une différenciation qui fera florès dans l'histoire ultérieure des recherches provençalistes : au début, concède Cleonas, il n'y avait que « de simples assemblées de jeunes Dames & de jeunes Cavaliers, qui decidoient des matieres galantes qu'on leur proposoit », et il n'en résultait que plus tard une « affaire serieuse, de ce qui n'étoit d'abord qu'un jeu d'esprit »⁶⁰. Du reste, Cleonas admet la mise en fiction et l'idéalisation de la réalité du Moyen Âge dans et par la tradition (chroniques, légendes, poésie) qui en transmet le souvenir, mais il proteste contre la remise en question globale du caractère réaliste de la mémoire culturelle, à savoir de ce dont les élites intellectuelles de l'Europe « ont successivement perpetué la memoire de siecle en siecle⁶¹ ». Polidore de son côté ne peut croire que le clergé et les moines ont participé à la culture troubadouresque. Le dialogue se termine par un appel adressé à Polidore/Haitze de s'informer mieux avant de continuer la discussion et à la fin de l'ensemble des huit dialogues, Galaup de Chasteuil insère un quatrain contre l'« ennemi des Troubadours Provensaux⁶² » :

Pierre Joseph charmé de son esprit,
Trouve tout uni tout facile,

56 *Ibid.*, p. 46.

57 *Ibid.*, p. 48.

58 *Ibid.*, p. 47.

59 *Ibid.*, *passim*.

60 *Ibid.*, p. 59.

61 *Ibid.*, p. 63.

62 *Ibid.*, p. 136.

On le croiroit savant habile,
S'il n'avoit jamais rien écrit⁶³.

Mais le bien informé journaliste Anthelme Tricaud reprit encore une fois le débat : un an après, en 1705, il publia dans le *Journal littéraire*, auquel il collaborait à cette époque⁶⁴, une « Reponse⁶⁵ » à la défense de Galaup de Chasteuil, où il caractérise Haitze et Ruffi de façon peu flatteuse et récapitule l'histoire de la controverse. Quand il relève les relations de Galaup de Chasteuil qui « a hérité de l'amour pour les sciences & du zèle pour les cultiver, de tant de sçavans hommes qui ont porté le même nom que luy⁶⁶ », avec l'Italie, c'est pour attribuer à l'auteur de l'*Apologie* des rapports plus intimes avec les trésors conservés de la poésie des troubadours et avec les recherches des savants italiens. La continuation de cette « Reponse » annoncée par son auteur (« On continuera cette réponse dans les Journaux suivans⁶⁷ ») est parue dans le numéro d'août-septembre 1705 (« Suite de cette Reponse⁶⁸ »).

S'il est vrai que la controverse entre Galaup de Chasteuil et Haitze, à laquelle ont à coup sûr participé de façon active ou passive beaucoup d'autres historiens de la région de Marseille, Apt et Aix-en-Provence et qui s'inscrit toujours dans l'histoire de la réception de Jehan de Nostredame, n'a pas apporté de progrès essentiels vers une connaissance plus approfondie de la poésie et culture des troubadours, elle a dû au moins diriger plus qu'avant les regards des couches cultivées vers le Moyen Âge provençal et, au-delà de la Provence, vers le Moyen Âge occitan. Toujours est-il que déjà deux ans après l'*Apologie* de Galaup de Chasteuil et un an après la « Reponse » d'Anthelme Tricaud, paraît la première histoire de la poésie française dont l'auteur non seulement inclut l'époque médiévale comme un important stade de développement entre les origines (Moïse et Orient ancien) et le « point de perfection, où nous la voyons aujourd'hui⁶⁹ », mais n'oublie pas non plus de consacrer aussi quelques pages à la poésie des troubadours : il s'agit de l'*Histoire de la poésie française* (1706)⁷⁰

63 *Ibid.*

64 Charles-Louis Hugo, abbé d'Étival, a fondé ce journal janséniste, qui ne parut qu'en 1705, avec la collaboration d'Anthelme Tricaud.

65 Titre complet : Anthelme de Tricaud, « Reponse de l'Auteur des Essais de Littérature à quelques points qui le regardent dans les Dissertations de Pierre Joseph, sur divers points de l'Histoire de Provence », *Journal littéraire*, avril-mai 1705, p. 313-321.

66 *Ibid.*, p. 315.

67 *Ibid.*, p. 321.

68 *Journal littéraire*, août-septembre 1705, p. 400-410.

69 Joseph Mervesin, *Histoire de la poésie française*, Paris, P. Giffard, 1706, Épître à la duchesse de Maine, n.p.

70 Nouvelle édition : Joseph Mervesin, *Histoire et regles de la poésie française*, Amsterdam, Estienne Roger, 1717 (avec un « Abregé nouveau des regles de la poésie française »). Naturellement, Mervesin entend par « poésie » tout ce qui est rimé.

de Dom Joseph Mervesin qui suit encore les concepts du classicisme, tout en reliant l'histoire de la poésie à l'histoire des peuples. Le fait que le clunisien Mervesin soit né à Apt, où il mourra aussi en 1721, souligne le contexte géoculturel et personnel auquel nous venons de faire allusion. Si cet auteur explique la naissance de la poésie des troubadours par un facteur qui sera, après lui, maintes fois allégué dans les discussions du XVIII^e siècle, à savoir les conditions climatiques favorables en Provence⁷¹, il faut y voir une revalorisation qui s'oppose sans aucun doute au parti de Haitze : « [...] on y a toujours vû régner une agréable vivacité d'esprit, & une certaine gayeté, à laquelle la chaleur tempérée du climat contribuë peut-être⁷² ». Ce furent les troubadours qui, « agréables génies⁷³ », ont réveillé les muses du sommeil qui les paralysait depuis la mort de Charlemagne. Quand en revanche il réfute l'opinion assez courante chez beaucoup d'apologistes des troubadours avant et après lui, selon laquelle ces poètes auraient inventé la rime, il se distingue par un agréable esprit de différenciation : « [...] mais on doit leur attribuer la gloire d'avoir les premiers fait sentir à l'oreille le véritable agrément de la rime⁷⁴. » Mais s'il traite en premier lieu, à côté du *sirventes*, le jeu-parti⁷⁵, il reproduit la préférence de ses prédécesseurs, motivée par la discussion sur les cours d'amour et en fin de compte aussi une position assez semblable à celle que préconise Cleonas dans le quatrième dialogue de l'*Apologie* de Galaup de Chasteuil. En plusieurs endroits, Mervesin souligne la nouveauté de la poésie troubadouresque et son rayonnement dans les autres pays d'Europe. Quand il passe des troubadours aux trouvères, il ne laisse aucun doute sur la priorité temporelle des uns sur les autres : « Les Picards furent les premiers qui apprirent des Troubadours à faire des Tansons & des Sirvantes⁷⁶ » – la « querelle des troubadours et des trouvères » des années 1780 est pour lui comme pour beaucoup de ses contemporains

71 Dans le contexte des troubadours, le climat sert fréquemment d'argument ; voir, un peu après Mervesin : « Comme ils [les Méridionaux] ont toujours eu l'esprit inventif, & qu'ils sont pleins de ce feu que demande l'enthousiasme Poétique, ils se servent utilement des dispositions avantageuses qu'ils tenoient de la Nature & du Climat » (Guillaume Massieu, *Histoire de la poésie française. Avec une défense de la poésie. Par feu M. l'abbé Massieu, de l'Académie Française*, Paris, Prault Fils, 1739, p. 92). Cet argument est particulièrement récurrent dans la « querelle des troubadours et des trouvères » autour de 1780, pour défendre la priorité des troubadours contre Legrand d'Aussy. On n'est pas surpris de voir que depuis les traités de Germaine de Staël il ne perd pas sa popularité – les troubadours « ont exprimé toutes les affections ardentes de leurs âmes, toutes les impressions qu'ils devoient à leur soleil, dans leurs sirventes... » (*Le Mercure de France au XIX^e siècle*, 22, 1828, p. 220-221).

72 Joseph Mervesin, *Histoire et regles de la poésie française, op. cit.*, p. 62.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*, p. 63. L'auteur parle de la rime finale.

75 Malgré la « biographie » de Jaufré Rudel, inspirée par Jehan de Nostredame, Mervesin ne traite la chanson d'amour qu'au sujet du trouvère Thibaut de Champagne.

76 *Ibid.*, p. 75-76. Voir aussi : « C'est ainsi que l'art de rimer a passé des Provençaux aux Italiens, & de ceux-ci aux Espagnols » (*ibid.*, p. 89).

de prime abord décidée. Néanmoins, à la différence des pages consacrées à la poésie française, le chapitre sur les troubadours est exempt de citations – un demi-siècle avant les travaux de Lacurne de Sainte-Palaye. Une place relativement privilégiée est concédée aux Jeux floraux, qui servent d'exemple pour la proximité de l'ascension et du déclin : « L'institution des Jeux Floraux ranima un peu la Poésie dans le Languedoc, & dans le reste du Royaume ; mais elle eut bientôt après un furieux contre-tems⁷⁷. » Selon Mervesin, ce furent la guerre de Cent Ans et les rhétoriciens qui mirent définitivement fin à la poésie médiévale.

Ce qui est intéressant et souligne le point de départ régional de l'engagement et du parti pris de Mervesin pour les troubadours, c'est que l'année même de la publication de son histoire de la poésie, un critique en fit un long compte rendu quelque peu caustique, voire arrogant, bien que par endroits assez compétent. Ce critique qui avait déjà joué un certain rôle lors des différends entre Galaup de Chasteuil et Haitze était Joseph-François de Rémerville, sieur de Saint-Quentin, ami du premier, historien, poète et polémiste, d'abord habitué du salon de Madeleine de Scudéry, plus tard le plus important historien d'Apt, c'est-à-dire de la ville natale de Mervesin⁷⁸. Peut-être Rémerville, dont la famille était originaire de la Lorraine, mais qui s'était très tôt installée en Provence, était-il même, selon certaines hypothèses, l'auteur des *Réflexions sur un libelle* de Galaup de Chasteuil⁷⁹.

Quoi qu'il en soit, la critique de Rémerville⁸⁰ dont l'auteur anonyme déclare avoir été sollicité par un tiers de la rédiger⁸¹, concerne surtout la première moitié de l'ouvrage de Mervesin. À côté de gaucheries structurelles, ce sont surtout des fautes de détail dans le contexte historique et dynastique, avant tout

77 *Ibid.*, p. 97.

78 De la plume de Rémerville, nommé à son époque « Hérodote aptésien », sont sorties entre autres une *Histoire ecclésiastique de la ville d'Apt* et une *Histoire de la ville d'Apt*. Sa petite-nièce, Marie-Dorothee de Rousset, était une des amantes du marquis de Sade et amie de l'épouse de celui-ci.

79 Voir Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire historique*, op. cit., t. IX, p. 120a : Rémerville « y parle souvent de lui-même, de manière que l'on croiroit qu'il n'est point auteur de ces réflexions, si l'on n'avoit d'ailleurs des preuves du contraire. Il y a inséré même une lettre sur le même sujet, qu'il avoue, & qu'il signe. Elle est datée d'Apt le premier octobre 1701, & suivie d'une épître en vers françois à Nostradamus, & qu'il avoue pareillement. » Beaucoup de catalogues de bibliothèques donnent aussi cette attribution. L'incertitude est en effet due au fait que les *Réflexions* de Galaup de Chasteuil repoussent avec véhémence aussi les attaques de Haitze contre Rémerville et que dans l'appendice sont imprimés une longue lettre de Rémerville adressée à Haitze et remplie d'invectives (p. 79-89) et quelques-uns de ses poèmes. Anthelme Tricaud nomme Rémerville aussi comme coauteur des *Réflexions* (« Reponse de l'Auteur », p. 313).

80 Joseph-François de Rémerville, *Remarques critiques sur l'Histoire de la poésie françoise*, s.l., s.n., 1706.

81 *Ibid.*, p. 3.

concernant l'histoire de la Provence, que le critique relève minutieusement⁸². Quant à l'histoire littéraire, il consacre quelques pages surtout aux passages troubadouresques : Mervesin n'aurait pas suffisamment accentué les capacités et les succès poétiques des troubadours ; attribuer par erreur l'origine du genre du vaudeville aux troubadours nuirait à la renommée de ces poètes⁸³ ; en revanche, faire naître la forme du sonnet seulement après les troubadours, en Italie, diminuerait leurs mérites – cependant, Rémerville ne donne aucun exemple pour prouver le contraire. Pour revaloriser la poésie des « méridionaux » en augmentant son ancienneté (avant le XII^e siècle), il accepte l'interprétation courante du passage déjà cité de Glaber : « Cet Historien nous fournit toujours une preuve certaine que l'époque de la Poésie Provençale remonte beaucoup plus haut dans l'antiquité que l'Auteur de l'Histoire de la Poésie ne le prétend⁸⁴. »

264

Pour ne pas faire naître une contradiction entre Glaber et sa propre évaluation des troubadours, il fait tout pour souligner la différence fondamentale entre les « histriones » de Glaber, donc les simples « jongleurs » et « bateleurs », selon lui eux aussi dénigrés à tort, et l'aristocratie des troubadours⁸⁵. Selon l'intention manifeste de Rémerville, l'apologie des troubadours équivaut à une revalorisation de la Provence – par exemple en tant que pays de naissance de la rime – revalorisation qui exclut le Languedoc. Rémerville en veut à Mervesin de n'en avoir pas fait autant bien qu'étant un Provençal.

Mais la critique sévère, par endroits même insultante, de Rémerville⁸⁶ ne demeura pas sans réaction : Mervesin se sentit obligé de publier une défense longue de plus de 60 pages contre l'auteur anonyme, la *Lettre de M. Mervesin sur l'Histoire de la Poésie Française, A M. de ****⁸⁷, une défense qui – non sans relever avec plaisir sur mainte page des fautes de langue et de style dans le texte de Rémerville (« Il entend si peu le François, qu'il ne connoist pas la véritable signification des mots, & mesme il en fait d'assez plaisans⁸⁸ ») – s'épuise à réfuter point pour point les reproches et objections de son critique à l'aide de toute une bibliothèque de sources et d'autorités historiques⁸⁹.

82 Rémerville dit ne pas comprendre pourquoi Mervesin fait commencer une histoire de la poésie française avec Moïse.

83 Ici, Mervesin s'appuie sur Jehan de Nostredame.

84 *Ibid.*, p. 38.

85 *Ibid.*, p. 56.

86 Mervesin serait peut-être un bon prêtre, mais pas un bon historien.

87 Joseph Mervesin, *Lettre de M. Mervesin sur l'Histoire de la poésie française, A M. de ****, Paris, Pierre Giffart, 1707.

88 *Ibid.*, p. 49. Mervesin critique aussi l'accent tranchant et avilissant du compte rendu, duquel Rémerville semble s'être excusé après coup, quoique plutôt de mauvais gré selon les *Mémoires de Trévoux* : la publication des *Remarques* aurait été commandée à son insu par un ami (*Mémoires pour l'Histoire des sciences et des beaux-arts*, janvier 1708, p. 84-85).

89 Pour ce qui est de la naissance du sonnet : « Si Damon [Rémerville] eût inséré dans sa lettre un beau Sonnet de la façon des Troubadours, il auroit bien prouvé qu'ils le connoissoient »

Cependant, cette réplique ne mit pas fin à cette partie du débat sur les troubadours. D'après des remarques des *Mémoires de Trévoux* et du *Grand dictionnaire* de Moreri⁹⁰, Rémerville a publié une deuxième lettre adressée à Mervesin. En effet, cette *Lettre à Monsieur de *** servant de réponse à M. Mervesin, sur l'Histoire de la Poésie* (s.l., s.n.), de 1707, existe, mais elle manque en France dans toutes les bibliothèques publiques et n'est disponible que dans la bibliothèque universitaire de Constance – très discrètement reliée aux *Remarques* de Rémerville⁹¹. Cette « Lettre » portant la date du 10 mars 1707 (à Apt) se concentre aussi nettement sur la Provence, ce qui fait ressortir encore une fois le caractère géoculturel et provincial de cette querelle. Ici, Rémerville, qui ne fait que répéter la plupart de ses arguments, n'hésite pas à accuser Mervesin de plagiat scientifique et termine sa diatribe par une longue fable, dans laquelle le protagoniste, Mervesin, est diffamé comme « Grenouille Provençale ».

Tous ces faits étalés peuvent suffire afin de caractériser et relever l'engagement et l'acribie d'un groupe relativement limité d'hommes cultivés, se considérant à juste titre ou non comme des érudits compétents, qui a essayé dans les premières années du XVIII^e siècle, à l'aide de moyens très modestes, de démythifier le mythe des troubadours, de l'inscrire dans l'histoire et de déterminer sa valeur historique. Il s'agit d'un groupe d'historiens locaux et régionaux, en principe étroitement reliés les uns aux autres, mais aussi rivaux entre eux, membres du clergé, de la petite aristocratie ou de la haute bourgeoisie, intellectuels actifs dans un cadre géographique assez restreint, entre Avignon, Marseille, Apt et Aix-en-Provence⁹². Il est intéressant de voir qu'on peut distinguer déjà, dans cette phase historique, le contraste entre deux groupes qui ont en commun le regard tourné vers le passé, vers le Moyen Âge : celui que le mythe sans texte induit à procéder à une sorte de romantisation positive – le troubadour est un porte-parole spontané de la nature, sans domestication classiciste – et celui qui au contraire souligne le caractère négatif du prétendu anticlassicisme. Dans le fond, ce sera seulement François-Juste-Marie Raynouard, l'auteur classiciste, qui d'une part soulignera que la poésie troubadouresque est indépendante des traditions antiques, et disposera d'autre part des conditions nécessaires pour reconnaître et apprécier les qualités artistiques et la subtile artificialité de cette

(Joseph Mervesin, *Lettre de M. Mervesin sur l'Histoire de la poésie française, A M. de ****, op. cit., p. 41).

90 *Mémoires*, janvier 1708, p. 84; Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire historique*, op. cit., t. IX, p. 120a.

91 Même dans cette bibliothèque, ces 38 pages ne sont pas indiquées dans le catalogue.

92 Voir par exemple la collection de lettres manuscrites adressées à Louis Thomassin de Mazaugues ou écrites par lui sur le site : http://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=eadcgm:EADC:D40040244, consulté le 22 septembre 2015.

poésie – Raynouard dont les travaux et recherches occitanistes irremplaçables sont cependant dûs moins à son goût esthétique qu'à ses intérêts et théories linguistiques. Son contemporain August Wilhelm Schlegel en était plus conscient que lui-même :

On ne saurait considérer les chants des Troubadours comme les effusions spontanées d'une nature encore toute sauvage. Il y a de l'art, souvent même un art fort ingénieux ; surtout un système compliqué de versification, une variété et une abondance dans l'emploi des rimes qui n'ont été égalées dans aucune langue moderne⁹³.

266

On n'est pas surpris de voir que, en fin de compte, la tentative de démythification des troubadours, au début du XVIII^e siècle, mais aussi après, devait échouer tant que les bases matérielles nécessaires, à savoir surtout un grand fond de textes philologiquement remaniés et mis en forme, faisaient défaut, et il n'est pas étonnant que le danger d'un retour, voire d'une rechute dans le mythe se présentât à chaque fois qu'il ne s'agissait pas de l'histoire de faits politiques ou dynastiques mais de l'histoire littéraire. Ce sont seulement les générations ultérieures, vers la fin du XVIII^e siècle, qui ont donné au dilettantisme une nouvelle direction, plus scientifique. Et pourtant, les dernières décennies d'avant la Révolution ne furent pas exemptes de certaines rechutes, malgré tous les efforts des découvreurs et collectionneurs de manuscrits et en dépit de nouveaux principes théoriques naissants. La querelle des troubadours et des trouvères vers et après 1780⁹⁴, qui reprit en intensité dans le romantisme⁹⁵, en est un exemple digne d'une étude particulière.

93 *Observations sur la langue et la littérature provençales*, Paris, Librairie grecque-latino-allemande, 1818, p. 8.

94 Dans cette querelle ont été engagés avant tout Legrand d'Aussy, Laurent Pierre Béranger, Jean-Pierre Papon, Jacques Cambry et Charles-Joseph Mayer. Voir entre autres Émile Ripert, *La Renaissance provençale (1800-1860)*, Paris/Aix-en-Provence, Champion/Dragon, 1918, partie I, chap. 2 ; Geoffrey Wilson, *A Medievalist in the Eighteenth Century. Le Grand d'Aussy and the Fabliaux ou Contes*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975, p. 112-177 ; François Pupil, *Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985, chap. 2 ; Barbara G. Keller, *The Middle Ages Reconsidered. Attitudes in France from the Eighteenth century through the Romantic Movement*, New York, Peter Lang, 1994, p. 10-19 ; René Merle, *L'Écriture du provençal de 1775 à 1840, inventaire du texte occitan, publié ou manuscrit, dans la zone culturelle provençale et ses franges*, Béziers, Centre international de documentation occitane, 1990.

95 Voir Michel Glencross, « Tradition nationale et clivages régionalistes. La querelle des trouvères et des troubadours dans le romantisme français (1813-1830) », *Les Lettres romanes*, 48, 1994, p. 175-188.

ANDRÉ CHÉNIER, POETA DELL'INNOCENZA

Lionel Sozzi

Cette condition originaire dans laquelle il
coulerait des jours tranquilles et innocents...

Rousseau, *Discours sur l'inégalité*

André Chénier, morto innocente sul patibolo, è il poeta dell'innocenza: la sua sembra quasi un'anticipazione, una preveggenza, come se già i suoi versi, prima delle sue tragiche vicende, fossero la prova di come l'incolpevolezza non solo non sia premiata, ma sia addirittura vilipesa, disprezzata, punita, nel clima di falsità e d'impostura che regna nel mondo. “*Je dirai l'innocence en butte à l'imposture*”, così inizia *Susanne*¹: come dire che l'innocenza è vulnerata non tanto dall'offesa diretta quanto da astuzie e comportamenti ingannevoli. Poeta dell'innocenza, cioè di una condizione nativa, sorgiva, ignara ancora di misfatti, di colpe. Starobinski diceva, anni or sono, nel corso di un'amichevole conversazione, che Chénier è per lui il poeta dell'-*ur*, cioè il poeta di un mondo che inizia, o che rinasce e si rigenera. Lo stesso critico, del resto, ha toccato l'argomento in un suo brillante saggio al centro del quale sono, appunto, l'idea della rigenerazione e l'idea, anche, delle cose che nascono, di ciò che è primitivo, primigenio, di ciò che Vico chiamava “la gran selva antica della terra”, “le cose vere del tempo favoloso delle nazioni [...] le prime vere origini delle cose del tempo storico”, i “favolosi principi” di un “primo mondo fanciullo”².

Occorre quindi che l'uomo sia in grado di “*remonter à sa source*”, di ritrovare “*ses routes premières*”, di risalire alla “*sainte nature primitive*”: ciò significa saper recuperare la primordiale sacralità, quella che l'uomo smarrisce nel corso delle sue vicende storiche. Nel suo io, infatti, vive e splende un modello sublime:

- 1 André Chénier, *Œuvres complètes*, a cura di Gérard Walter, Paris, Gallimard (coll. “Bibliothèque de la Pléiade”), 1958, p. 461. Tutte le nostre citazioni saranno tratte da questa edizione, in attesa che Édouard Guittou termini la sua, già brillantemente avviata.
- 2 Cfr. Jean Starobinski, “André Chénier et le mythe de la régénération”, in *Savoir, faire, espérer. Les limites de la raison, volume publié à l'occasion du cinquantième de l'École des sciences philosophiques et religieuses et en hommage à Mgr Henri Van Camp*, Bruxelles, Faculté universitaire Saint-Louis, 1876, p. 377-391; Giambattista Vico, *La Scienza nuova seconda, giusta l'edizione del 1744*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1953, p. 6, 9, 90, 92, 135.

un eroe, dice Chénier citando Luciano, è “*un composé de dieu et d’homme*”; ammirando l’augusta e sublime natura, l’anima, “*qui s’embrase à cet ardent modèle / Devient indépendante et sublime comme elle*”. Risalire alle origini significa dunque, per l’uomo, scoprire che la propria anima “*est une part de l’essence divine*”³.

Ciò contribuisce, fra l’altro e in via preliminare, a far intendere la particolare religiosità di Chénier. È vero che egli sdegna le pratiche rituali dei “*pontifs saints*” e che respinge del cristianesimo, illuministicamente, le credenze superstiziose. Il poeta intende scrivere, ad esempio, una *Histoire du christianisme*: nei frammenti che ne abbiamo egli riconosce il “*caractère de douceur et de philanthropie*” di cui Gesù, condotto al supplizio benché innocente, ci offre l’immagine, ma cita una frase ben nota del *Vicaire savoyard* (“*Les faits de Socrate dont personne ne doute sont moins attestés que ceux de Jésus-Christ*”⁴) per affermarne il carattere arbitrario e contrapporre la “semplicità” della vita di Socrate a tutto ciò che di incredibile caratterizza quella di Gesù, alle “*puérités et absurdes extravagances*” di chi ha narrato la sua vita e la sua morte: è mai possibile inoltre, si chiede, che dei suoi miracoli nessuno tra gli autori latini, certo informati di tutto ciò che accadeva nell’impero, dica mai qualcosa? È vero che egli riconosce, in un frammento di *L’Amérique*, le attrattive che esercita anche su di lui il culto cattolico: “*Ne pas oublier – scrive, con parole che sarebbero piaciute a Chateaubriand – les fêtes de l’Église dont plusieurs sont intéressantes, comme Noël, le dimanche des Rameaux, le vendredi saint, et plusieurs histoires du Nouveau Testament*”. Poi aggiunge: “*Quoi qu’on dise, toutes ces fables ont leur prix sans valoir peut-être celles d’Homère*.” Tuttavia, quel che dice della fede cristiana tradisce la lettura di D’Holbach o di Lamettrie: nell’abbozzo di un saggio su *L’Espagne et les superstitions* egli ha parole durissime contro “*l’ineptie, l’adresse hypocrite et l’impudence arrogante des pontifs*”, riprovevoli travimenti che insieme concorrono “*à abrutir le genre humain, à l’entretenir dans une stupidité lâche et dans une misère ignominieuse, à lui inspirer, au lieu de mœurs, une superstition servile, à lui faire croire que de vaines formules et des grimaces extérieures sont la vertu*”⁵.

Le cose stanno diversamente, per altro, se si parla del fatto religioso in sé, indipendentemente, cioè, dalle singole confessioni. Chénier, è vero, non manca di contestare ogni atteggiamento di supina soggezione fideistica: si compiace, ad esempio, di misurarsi con Lucrezio e di tradurre, nel secondo canto di *Hermès*,

3 André Chénier, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 392 (prologo di *Hermès*), 427, 428, 656, 683, 747. Cfr. anche p. 474 (l’*esprit* vi è definito “*sublime, indépendant*”). Il poeta è definito *sublime* a p. 391.

4 Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1835, t. IV, p. 597.

5 Cfr., per i brani qui citati, *ibid.*, p. 76, 433, 720-732 e 716-717.

i celebri versi del *De rerum natura*: “*Humana ante oculos foede cum vita iacere / in terris oppressa gravi sub religione...*”, versi che traduce così: “*La vie humaine errante, et vile, et méprisée, / Sous la religion gémissait écrasée*”. In un testo teatrale rimasto appena abbozzato, dal titolo *Les Charlatans*, ciarlatani sono appunto tutti i *jongleurs, prophètes, bateleurs*, tutti i *fripons* che narrano miracoli e *songes*, “*contes sacrés, sottises qu’il faut croire*”. Nell’abbozzo di una epistola *Sur la superstition* Chénier non esita, appunto, a condannare chi pretende di operare dei miracoli e chi ci crede ciecamente: “*Thaumaturge imbécile / – scrive – Sois absurde, ignorant, quadrupède à ton gré*”. Poi se la prende anche, per altro, con quanti sdegnano “*Tous ces rêves sacrés qu’enfanta le Jourdain*”, per poi prestar fede alle mirabolanti pretese di certe correnti pseudo-scientifiche contemporanee, magnetismo, martinismo, swedenborghismo ecc. Chénier, insomma, intende combattere su due fronti.

È anche vero per altro che, sulla scia di Rousseau, il nostro autore proietta la tensione religiosa, ben al di là delle pratiche di culto, nello spazio interiore di ciascuno: scrive infatti negli *Autels de la peur*: “In ogni tempo gli uomini profondamente religiosi hanno osservato che il cuore è il vero altare in cui la Divinità ama essere onorata e che l’adorazione interiore vale mille volte di più di tutte le pompe di un culto magnifico affidato a un piccolo numero di mani e circoscritto in luoghi espressamente a ciò consacrati⁶.” Qui il culto interiore si oppone alle pratiche culturali, ma in altri casi le ragioni del cuore sembrano opporsi alle scelte della razionalità: il celebre verso “*L’art ne fait que des vers, le cœur seul est poète*” oppone, in fondo, le scelte razionali (quelle a volte sostenute dai teorici settecenteschi della poesia, a cominciare da Fontenelle) alle scelte che provengono da una diversa sorgente. Poco dopo il poeta definisce il cuore un “*maître divin*”, in altri casi dice dell’uomo catturato dai sublimi valori che “*son asile est son cœur*”, o che a ciascuno è dato ritrovare, “*dans soi descendant en secret*”, un “*modèle parfait*”. Con accenti che già fanno pensare a Hugo il nostro poeta dice anche: “*L’âme est partout, la pensée a des ailes*”, dove il pensiero di cui si parla è, direi, più quello immaginativo (sollecitato dall’imitazione degli antichi) che non quello puramente razionale⁷.

Abbiamo già incontrato due aggettivi, *religieux* e *divin*, che acquistano nei versi di Chénier, con la loro frequenza, un indubbio significato altamente spirituale, anche se a volte, va riconosciuto, costituiscono degli stereotipi

6 André Chénier, *Gli altari della paura*, Palermo, Sellerio, 1984.

7 *Ibid.*, p. 559-561 e p. 362 (“[...]de tout temps les hommes profondément religieux ont observé que le cœur est le véritable autel où la Divinité se plaît d’être honorée et que l’adoration interne vaut mieux mille fois que toutes les pompes d’un culte magnifique confié à un petit nombre de mains et circonscrit dans certains lieux par une consécration expresse.”) Cfr. anche p. 410: “*L’étude du cœur de l’homme est notre plus digne étude.*” Cfr. anche p. 374-375, 396-397, 614, 397, 143, 126. Il brano di Lucrezio nel *De rerum natura*, I, v. 62-79.

retoricamente celebrativi. Un terzo aggettivo, *saint*, è sotteso, a nostro parere, dalla stessa connotazione. Ma partiamo dal termine *religieux*. Nell'ode *Le Jeu de paume*, ad esempio, dopo aver inneggiato a quel grande giorno Chénier prevede che i nipoti, in futuro, guarderanno “*d'un œil religieux*” a quel celebre episodio, meritevole di una sorta di ammirazione devota. Analogamente Chénier si rivolge al popolo e gli dice: “*La Liberté, d'un bras religieux, / Garde l'immuable équilibre / De tous les droits humains, tous émanés des cieux*”. I diritti umani, in altri termini, hanno una provenienza divina, ma possono anche rivelarsi in contrasto fra loro (forse il poeta pensa al non facile rapporto tra la stessa libertà e l'uguaglianza), e quindi vanno contemperati, bilanciati. Altrove dichiara che il rispetto dei diritti, il rispetto delle leggi, devono diventare “*une sorte de religion, je dirais presque de superstition*”. In un altro testo, l'epistola a Lebrun e a Brazais, Chénier afferma che lo stesso *souffle* anima il poeta, l'amante e l'“*ami religieux*”: come dire che tra l'amore, la poesia e il senso del sacro esiste una singolare corrispondenza. Precisa, inoltre, che nell'anima arde “*un feu religieux*”. Di qui la frequenza delle allusioni alla santità, scissa evidentemente da ogni riferimento al culto cattolico: santa è la natura primitiva, sante sono le melodie di Omero, un santo asilo offre all'amico un'anima fraterna, santo è anche il *loisir*, come momento di interiore raccoglimento. L'aggettivo *divin* ricorre con ancor maggiore frequenza: anch'esso può sembrare uno stereotipo usuale e ripetitivo, tuttavia quella frequenza conferisce al termine, ci sembra, un forte rilievo semantico. Anche i luoghi esterni sono luoghi del divino: spesso, in quei luoghi, “*la divinité [...] révèle ses traits*”. In un caso più preciso, quello delle acque del lago che è situato presso i *vallons* di Zurigo, sembrano visitate, quelle acque, da una “*pure divinité*”. Lo stesso accade nel rapporto tra le persone: sguardi e parole sembrano ricondursi, a volte, a una voce “*tendre et divine*” Ma è soprattutto la poesia che è voce sublime del sacro: le Muse sono “*solitaires, divines*”, il poeta è *divin*, scopre di esser parte, già si è visto, dell'“*essence divine*”, nel suo cuore alberga un'“*image divine*”, divina è la *langueur* dei suoi versi, Omero è l'“*aveugle divin*”, cantori divini sono gli antichi poeti bucolici ed anche, tra i moderni, il *sage* Gessner.

Ci sembra che, facendo sue tali scelte verbali, Chénier prenda le sue distanze dalla tradizione razionalistica. Nel frammento di un monologo – “*L'esprit humain, incertain et mobile, / Est fort semblable au funambule agile*” – il poeta ricorre (così almeno a noi pare) al linguaggio dell'ironia demolitrice. Indubbio il suo debito nei confronti degli esponenti dei Lumi, ma ancor più indubbia la natura di un orientamento che può, forse, ricondursi alle istanze del deismo, così diffuse al suo tempo, ma ancor più corrisponde a una tensione dell'anima che è tipica del nostro poeta, quella che lo spinge al distacco dal profano e dal terreno (nell'epistola già citata Chénier oppone il mondo profano al mondo virtuoso)

e a uno slancio verso l'infinito, l'immensità, il sovramondano, il “*céleste azur*”: celebri versi di *Hermès* e dell'*Amérique* confermano un orientamento religioso che ha, certo, un precedente in Rousseau, ma assume in Chénier caratteri specifici e si proietta verso epoche future⁸.

Adora la natura, Chénier, ma la sua è una natura “*encore neuve et presque naissante*”. Il poeta vorrebbe saper descrivere “*toutes les espèces animales et végétales naissant*”, egli ama le “*naissantes fleurs*”, il “*bouton naissant*” la “*génisse naissante*” che gioca coi suoi “*frères naissants*”. La *jeune captive* si paragona all’“*épi naissant*” che matura e che la falce rispetta. E ancora: è attratto, il poeta, dai frutti “*dans leur germe*”, anche se poi sfioriscono prima di esser maturi, e dagli alberi che contempla e che sono per lui i “*premiers nés de la terre*”, il suo è un mondo incontaminato, la valle in cui si addentra è ignorata dal resto degli uomini, nessuno vi è penetrato prima di lui⁹.

Frequente è la presenza dell'aggettivo *fécond*, legato ovviamente all'idea della giovinezza del mondo: feconda è la *source*, feconda è l'immensità, feconda la *grandeur*, feconda l'illusione: di quest'ultima ricorrenza già abbiamo parlato altrove, quanto all'immensità e alla *grandeur* forse non è difficile intendere il perché di quella scelta aggettivale: l'idea dell'immensità, come l'idea della *grandeur*, suscitano nell'uomo un impulso in un certo senso primordiale, il senso del nobile e del sublime, così come il pennello è *fécond* in quanto esalta il desiderio di bellezza e fecondi sono i colori che danno smalto alla pagina dei grandi autori. Quanto alla dimensione terrestre, Chénier nota che la terra è “*toujours en mouvement*”, è come se vi si assistesse all’“*effort d'un long enfantement*”, la natura madre è sempre “*travaillée, agitée, déchirée*”: in primavera la terra *praegnans* sembra che “*brûle d'être mère*”, che aspiri sempre ad una “*moisson opulente*”, la sua fecondità e fertilità annunzia l'*éclat* dei suoi frutti¹⁰.

La stessa predilezione relativa al turgore degli inizi si estende al tempo degli uomini ed anche alle istituzioni a cui essi danno vita: si legge in *Hermès* che l'uomo antico va errando “*dans ses routes premières*”, né il poeta ritiene che i suoi

8 *Ibid.*, p. 167 e segg., 143, 48, 68, 55, 613, 391, 56, 58, 60, 64, 391, 428, 437, 145, 588.

9 *Ibid.*, p. 14, 76, 185, 301, 408, 534-535, 545. L'allusione a una natura “*encore neuve et presque naissante*” è nella prima stesura del poema *L'Invention*, cfr. l'ed. che ne ha data Paul Dimoff, Paris, Nizet, 1966, p. 38.

10 André Chénier, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 14, 50, 51, 57, 124, 130, 186, 408, 418, 428. *Éclat* è anche un termine caro alle scelte verbali del poeta: cfr. p. 7 (“*Sur tout son corps s'étend un blond et pur éclat*”) e p. 28 (“*ce front de jeunesse éclatant*”). Ma cfr. soprattutto il famoso verso, allusivo ai centauri e considerato uno dei suoi più perfetti, quasi di mallarmeana modernità: “*L'héritaire éclat des nuages dorés*”. Allude a Mallarmé Francis Scarfe, *André Chénier, his life and work, 1762-1794*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 172. Va anche ricordato, per altro, il caso in cui all'*éclat* il poeta dice di preferire l’“*obscurité tranquille*” (p. 139). Si pensa a Jaccottet: “*L'effacement est ma façon de resplendir*.”

stessi giorni siano tanto lontani da quell'inizio, dai "*premiers jours du monde*": il diritto, la ragione e la giustizia non sono frutto di un capriccio, sono nati con l'uomo e "*ses premiers liens*". Milton, tra i poeti moderni, è caro a Chénier perché sulle rive del Tamigi egli ha celebrato "*l'enfance du monde*", il caos primitivo, gli angeli perversi, il fuoco infernale, ma anche i casti amori dei "*premiers humains*" e le effimere dolcezze dell'Eden. Sul terreno della storia civile, la Grecia che Chénier adora non è quella che ha raggiunto le alte vette dell'arte, del sapere e della scienza, ma "*la Grèce encore naissante*", "*héroïque et naissante et sauvage*", la terra dall'antica e deliziosa *simplicité*, in cui gli uomini hanno saputo ritrovare la loro forma "*céleste et primitive*", le loro "*affections primitives et vraies*". Anche Omero rientra in questo paradigma: la nobiltà e la maestà che aleggiano nei suoi poemi non contrastano con la sua "*naïve simplicité*". Omero è il cantore degli inizi: a partire dal caos egli canta, nella bucolica *L'Aveugle*, le "*semences fécondes*". Analogamente, Chénier allude altrove alle "*semences de vie*", alle "*semences premières*"¹¹. Quanto alla fecondità dell'illusione, si è già accennato e pensiamo di aver detto altrove in che senso, per Chénier, l'illusione è feconda: è tale, infatti, perché modella ideali ed archetipi e trasmette esempi di comportamento: in un caso specifico, per il poeta è fecondo l'esempio che tramettono alle nuove generazioni i magistrati che spiegano agli incolti il senso dei decreti votati dall'Assemblée Nationale. Fecondo è anche l'entusiasmo, qualità dell'animo che finisce col coincidere con la fedeltà alla natura: i Greci, "*dans les égarements de l'enthousiasme*", seguivano sempre la natura e la verità. L'entusiasmo, l'*enthousiasme errant*, dice Chénier in celebri versi che piaceranno a Péguy ("*Salut, ô belle nuit, étincelant et sombre...*"), è figlio della bella notte, nel senso che affonda le sue radici nel recondito spazio dell'anima, nella "*nuit des cœurs qu'osa sonder Homère*". Mme de Staël dirà, non molti anni dopo, che entusiasmo vuol dire "*Dieu en nous*"¹².

Gli uomini, nell'età aurea così cara alle Muse, "*du premier humain berceau délicieux*", non erano *façonnés* da una moltitudine di istituzioni arbitrarie, cioè "*éloignées de la nature*", si adeguavano a costumi integerrimi, agli elevati principi delle loro "*mœurs saintes*". E tuttavia il *naissant* è anche fecondo fervore, non

11 Per tutte le citazioni presenti in quest'ultimo paragrafo, cfr. André Chénier, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 392, 399, 461, 653, 690, 649, 648, 406-408.

12 *Ibid.*, p. 169, 428, 167, 185, 218, 237, 646, 427 e 392. Sull'illusione feconda cfr. il nostro vol. *Il Paese delle chimere, aspetti e momenti dell'idea di illusione nella cultura occidentale*, Palermo, Sellerio, 2007, cap. X. Negli scritti in prosa si parla dell'entusiasmo di chi combatte per la libertà (p. 303), anche se prima Chénier ha ammesso che l'entusiasmo, se da un lato è *fécond* ed *ardent*, dall'altro può anche essere *exagéré* (p. 227-228). Occorre, quindi, e nonostante tutto, "*se méfier des excès d'un enthousiasme honnête et généreux*" (p. 217). In ogni caso, l'entusiasmo presuppone "*de l'élévation dans l'âme*" (p. 259). Quanto all'aggettivo *fécond*, esso, per altro, ricorre anche in senso negativo: il popolo, ad esempio, a volte è "*fécond en outrages*" (p. 180). Le parole della Staël in *De l'Allemagne*, IV, 10.

è immobile staticità. Anche l'impeto della parola può risalire a un'eloquenza "primitive et sauvage", anche la fantasia può configurarsi come dote "ardente et primitive d'un peuple sauvage", l'*imagination* è brûlante e si fonde con la "sublime pensée". Quell'antica età, inoltre, si configura come un mondo di pace, ignaro di rimorsi, di desideri, di timori; è naturale, quindi, che nell'odierna realtà si desideri vivere come si viveva *jadis*, come vivono, oggi, i gondolieri di Venezia, "[...] sans désir, / Sans gloire, sans projets, sans craindre l'avenir", come il poeta stesso sa vivere in momenti di estasi contemplativa, "[...] bien loin des cités, sous un épais feuillage, / Ne pensant à rien, libre et serein comme l'air"¹³.

Chénier sembra cedere, dunque, alla mitologia primitivistica così diffusa nei suoi anni, anche se spesso, nella sua pagina, i termini *barbare* e *sauvage* hanno ancora, secondo la tradizione, una carica negativa assoluta: in un brano di prosa Chénier afferma, sulla scorta di quanto legge negli scritti di "quelques voyageurs", che presso i selvaggi "il n'y a d'autres procès que des combats meurtriers, d'autre justice que de tuer un homme". Tuttavia, se la barbarie è da fuggire (compresa quella dei "barbares possesseurs" che oggi, per avido interesse, adulterano la natura), nell'insieme la parola *sauvage* ha una carica positiva: *sauvage* è la tunica che rende attraente chi la indossa, *sauvages* sono i frutti, è affascinato, il poeta, dalle "grottes sauvages", forse anche dal "désert sauvage" in cui il giovane cerbiatto è colpito a morte, così come *sauvages* sono i caprioli che Diana ferisce¹⁴.

Chénier vive nel costante rimpianto dei suoi anni giovanili: "Ô jours de mon printemps, jours couronnés de roses...", è l'inizio della prima elegia. Se altrove, in un frammento di bucolica, l'autore afferma che "les Muses, les printemps habitent dans mes vers", lo fa, certo, per far intendere che i suoi versi sono un inno alla giovinezza, sono modulati sull'onda del giovanile ricordo. Così, evocherà le amicizie dell'"enfance première", risalirà ai suoi "plus jeunes ans", alla sua "oisive jeunesse". In contesti del genere l'aggettivo *jeune* diventa una sorta di illuminante termine chiave: giovane è la primavera rimpianta, giovane e tenera è la voce che sempre risuona nel cuore del poeta, *jeunes* sono le sue prime elegie, vivo è il rimpianto della sua "jeune saison", di ciò che "égaya sa jeunesse". Chénier allude anche al tempo in cui una donna greca, sua madre, "en son jeune printemps" l'ha messo al mondo. E ancora: *jeune* è la poesia, *jeune* è la lira del poeta, *jeune* il suo cuore, *jeunes* sono le sue *chansons*, giovani i suoi desideri¹⁵.

13 André Chénier, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 12, 56, 845, 483, 651, 57, 529, 555.

14 *Ibid.*, p. 633, 524, 15, 40, 511, 113, 117. Sul piano della scrittura, per altro, di *sauvage* si dimentica l'etimo (*silvaticus*, primitivo abitante dei boschi) e si contrappone alla poesia cristallina, al suo "cristal argenté", la poesia fumosa dei poeti nuovi (cfr. in proposito *L'Invention*): così, Chénier deplora "d'un vers forcené la sauvagerie fureur" o definisce *sauvages* gli inni di Ossian. Cfr. p. 471 e 55.

15 *Ibid.*, p. 54, 525, 55, 56, 60, 59 e 540, 77, 67, 3, 516, 133, 8, 72.

Lo stesso vale per il mondo vegetale e animale: *jeune* è l'*épi*, non ancora “*couronné d'or*”, giovani sono i fiori, giovani i ramoscelli, *jeune* è l'*abricot*, *jeune* è l'uccello, giovani sono le api. Ma l'osservazione vale, soprattutto, per i personaggi che si affollano nelle liriche del poeta: giovani sono le protagoniste di notissime liriche (*La Jeune Tarentine*, *La Jeune Locrienne*, cui può aggiungersi *La Jeune Captive* anche se, di fatto, tale titolo non è di Chénier), e ancora: la vergine seduce per la sua *jeunesse*, splende di *jeunesse* il seno dell'amata, “*jeune et brillant*” è il seno delle vergini, *jeune* è l'adolescente dalla virginea fronte, Hylas è un “*jeune enfant*” la cui *jeunesse* splende sulla sua fronte, mentre sulle sue gote si colgono “*de la jeunesse en fleurs les premières étamines*”. Giovani sono le dita di una mano, giovane è il coro che si offre all'ascolto. Giovinezza, ma anche timore di un suo rapido eclissarsi: teme, il poeta, che giunga presto il giorno in cui la sua *jeunesse* avvizzirà, in cui “*les rides d'ennui*” solcheranno il suo volto. Giovinezza, ma anche infanzia: i ciclopi portano sulle robuste braccia *l'enfance* di Proserpinan come *enfantine* è la sua mano; un’“*enfance attentive*” è quella del “*disciple curieux*”¹⁶.

Idea del *naissant*, rimpianto di giovinezza ed infanzia. Si connette con queste premesse un'altro tema ricorrente, quello del *naïf*, di un modo ingenuo di affrontare la vita, tenendo presente, ben inteso, l'etimo del termine *naïf* (da *nativus*) così come *ingénu* (da *ingenuus*) ha il senso morale di naturale, nativo, bennato, leale. La frequenza è impressionante: “*langue naïve*” è quella del giovane poeta, *naïve* è la sua musa. In altri contesti si parla di una “*naïve simplicité*” di “*grâces naïves*”, di una “*naïve et riante folie*”. Ma il termine non deve presupporre un'ingenuità elementare e sprovveduta, al contrario: la *naïveté* si riconduce alla pienezza intensa delle origini e quindi alla capacità di guardare in alto, di sovrastare le astute manovre di un intelletto sperimentato. C'è, con apparente opposizione ossimorica, un “*sublime naïf*”, così come il *naïf* non presuppone necessariamente una disarmata debolezza poiché può accompagnarsi a un'idea di forza, di esattezza, oltre che all'attaccamento ai valori nativi, sorgivi: nelle arti, dice Chénier, non bisogna in nessun caso discostarsi dalla verità: “*Il faut être vrai avec force et précision, c'est-à-dire être naïf.*” Ma la *naïveté* non è una “*franchise innocente et presque enfantine*”, non consiste nel dire candidamente “*de petites choses*”, costituisce, su un terreno ben diverso, “*la perfection de tous les arts et de chaque genre*”. Si possono scegliere belle parole, costruire frasi ben congegnate, periodi sonori e armoniosi, ma se, dice il poeta al suo lettore,

16 *Ibid.*, p. 14, 520, 48 e 51, 30 e 34, 81, 17, 538, 4. 22, 27-29, 527, 528, 404. La morte di giovani creature è un tema che Chénier evidentemente idoleggia ma che già era nella lirica e nell'arte dell'epoca: ad esempio in una lirica di Parny o in un dipinto di Poussin.

non siete naïf, “vous ne toucherez point”, bisogna colpire non l'orecchio ma l'anima: il poeta Jean-Baptiste Rousseau, così *pompeux*, non è mai sublime. E Chénier aggiunge: “Un sentiment noble n'est sublime que par naïveté”, un sentimento tenero vi riempie gli occhi di lacrime per la naïveté con cui prende forma, “la naïveté d'une plainte la rend déchirante”. Solo la naïveté produce in noi emozioni vive, profonde, rapide, né si tratta, per altro, di un aspetto creativo che si possa imitare: si può imitare un pittore o un autore “*pompeux et noble*”, se è naïf, invece, si sottrae ad ogni imitazione: la naïveté è il sigillo irripetibile che si imprime ad ogni espressione e ad ogni pensiero, e Chénier si compiace, in proposito, di fornire vari esempi tratti dagli autori tragici più amati (Corneille, Racine, Voltaire), ma allude anche all'episodio dantesco del conte Ugolino ed alla sua “*naïveté sublime*”. La stessa opinione vale per le opere pittoriche o scultore: veri modelli sono le opere che rappresentano la “*naïveté des mouvements*”, quelle che presuppongono “*une profonde et naïve expérience du cœur humain*”, quelle che esprimono una “*naïveté touchante et austère*”, dove colpisce l'avvicinamento ossimorico tra i due aggettivi: l'austerità non si pensa, di solito, che si accompagni alla commozione, stato d'animo che si immagina emotivo più che pensoso, legato agli affetti più che alla riflessione¹⁷.

L'idea del naïf, di ciò che è sorgivo e nativo, si associa all'idea di innocenza, da cui siamo partiti. La natura è pervasa da una sorta di incolpevole verginità: innocente è la cicala, innocente è l'anima delle colombe. Ma innocenti, soprattutto, sono i personaggi evocati: si rivolge con affetto, il poeta, all'amico Du Pange, “*le mortel dont l'âme est innocente*”, oppure dice che lo affascina il timbro di una voce innocente o la “*naïve innocence*” di Fanny, o accenna all'innocenza della figlia di Lycus; oppure ancora rievoca con arcadica tenerezza gli amori innocenti di ninfe e pastori. Innocenti sono gli occhi di un *enfant* come Damalis; di un altro si dice che una febbre divora “*la fleur de sa vie innocente*”. Un verso della bucolica *La Liberté* condensa in breve l'idea di Chénier, egli afferma infatti: “*Toujours à l'innocent les Dieux sont favorables*”: come dire che in terra l'innocenza è punita, ma è premiata su una diversa dimensione, quella dei valori supremi. Il poeta stesso dice di amare “*une vie innocente et facile*”, o riprende gli stessi aggettivi quando dice che la sua anima è “*innocente et facile*”, oppure invita se stesso a non perdere l'innocenza “*en perdant la raison*”, o si definisce un poeta “*doux, innocent*”, incline a coltivare delle “*rêveries innocentes*”, o accenna ai “*transports innocents*” della sua lira, o si abbandona a “*ses goûts innocents*”¹⁸.

17 *Ibid.*, p. 404, 73, 625, 649, 35-36, 11, 36, 681-683, 288, 287.

18 *Ibid.*, p. 45, 507, 15, 25, 117, 515, 14, 30, 52, 54, 21, 73, 157, 21, 537-538, 83, 158. Dipende da Gessner l'allusione di p. 89: i piedi innocenti della Musa non si posano dove trionfa il *carnage*.

Tale innocenza si configura, in termini oraziani, come assoluta integrità, come distanza da ogni crimine: il poeta è *integer vitae scelerisque purus*, si vanta ad esempio, nell'ultima elegia, di non aver mai commesso nessun atto riprovevole: “*Nul forfait odieux, nul remords implacable / Ne déchire mon âme inquiète et coupable*”. La parola *innocent* recupera, alla luce di quei versi, il suo senso originario: è innocente chi non nuoce e non ha mai nuociuto a nessuno. Acquistano inoltre, quei versi, una risonanza di dolorosa attualità: il poeta sembra già prevedere che, prima del patibolo, gli verranno attribuite colpe che mai hanno macchiato la sua anima. Un altro grande distico, presente in un frammento di elegia, sembra anch'esso annunziare le connessioni politiche del tema: alludendo alla morte precoce di un *enfant* il poeta lo definisce un'innocente vittima: “*L'innocente victime au terrestre séjour / N'a vu que le printemps...*”. Si è vittime innocenti nel “*terrestre séjour*”, e qui la morte giunge prematura, ingiusta, inattesa. Ma forse, in un'altra dimensione, la morte può assumere un senso ben diverso, diventa una sorta di fedeltà, di suprema testimonianza. Se dunque, nell'insieme, l'innocenza è stata sinora una sorta di archetipo letterario, di luogo ricorrente legato a modelli arcaici ed arcadici, più tardi, nella tragica conflittualità del momento rivoluzionario, ecco che il tema da letterario si fa vitale, esistenziale: prova evidente del legame che unisce un modello mitico interiormente idoleggiato e la realtà storica e combattiva nel corso della quale quel modello si stacca dalle premesse puramente fantasiose e mentali per diventare un'arma in difesa della giustizia e dei diritti. Basta, per questo, ripercorrere sia i versi del poeta chiaramente legati agli eventi, sia i suoi articoli, apparsi sulla stampa di quegli anni. Incontriamo, così, nel clima di un quotidiano terrore, i responsabili dei recenti crimini e la loro pretesa di ricorrere a un “*glaive innocent*”, quando l'unica regola dovrebbe essere quella di mai “*outrager l'innocent*”. In altri casi l'allusione ai recenti procedimenti pseudo-giudiziari è più esplicita: parla, Chénier, del “*peuple d'innocents qu'un tribunal perfide précipite dans le cercueil*”, dichiara che quel tribunale è composto di giudici che “*frappent l'innocence*”, che creano ogni giorno delle “*victimes innocentes*”, in un clima in cui non solo la ghigliottina ma anche le assidue persecuzioni e perquisizioni sono “*génantes pour l'innocent*”. Né, per altro, le vittime innocenti hanno modo di sottrarsi alle intimidazioni e alla violenza: accettano tutto con una sorta di torpido e rassegnato assopimento, la loro rischia di essere una “*innocence léthargique*”¹⁹.

Verso la fine degli *Autels de la peur* si legge un grande, eloquente brano, quello che dice: “*Les méchants ont le courage de l'intérêt, le courage de l'envie, le courage*

19 *Ibid.*, p. 76, 546, 182, 177, 183, 190, 204, 223.

*de la haine; et les bons n'ont que l'innocence et non pas le courage de la vertu*²⁰.”
L'innocenza ha quindi un limite dal momento che non riesce a tradursi in combattiva azione, in eroica repulsa: essa non può che subire, soccombere, la virtù è inerme, indifesa. Non così, però, la virtù del poeta condannato: l'ultimo giambo mette nelle sue mani un'arma, la penna: con la sua scrittura e con la sua poesia egli lascerà un messaggio agli uomini, dirà l'aberrazione di una società e di un potere che in nome della libertà e dell'uguaglianza hanno soppresso la libertà e la giustizia, hanno perseguitato gli uomini giusti e dilapidato i nuovi beni acquisiti: così il poeta renderà *féconde* la sua antica illusione, cioè il suo sogno di una umanità che non solo, col 14 luglio, ha soppresso le regole dell'antico regime, ma sa anche proporre il recupero di una *naïveté* ancora più antica, della trasparente e virtuosa innocenza delle origini.

20 *Ibid.*, p. 362.

LES TOMBEAUX DES LUMIÈRES :
LA CRITIQUE DE LA RAISON OCCIDENTALE
CHEZ ADORNO, FOUCAULT ET LYOTARD

Heinz Thoma

La célèbre épitaphe que Lyotard, dans *Le Tombeau des intellectuels*, a rédigée à l'adresse des intellectuels¹, constitue l'une des remises en question les plus polémiques du caractère universel des Lumières. Il écrivit cet ouvrage juste après *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*², dans lequel il portait au tombeau, outre la philosophie hégélienne de l'esprit et le marxisme, les Lumières, qu'il considérait comme le premier des grands métarécits modernes. Il s'agira ici d'esquisser historiquement ce qui sous-tend une telle critique des modes de vie et de pensée occidentaux, une critique que reflètent parfaitement les attaques lancée contre la raison³.

S'interroger sur ce que vaut la raison des Lumières n'est pas une démarche nouvelle, comme un regard jeté sur l'histoire très controversée de la réception de celle-ci durant la Révolution de 1789 suffirait à le montrer. On a souvent reproché aux Lumières d'avoir une conception trop étroite de la raison, qui lui interdisait dès lors toute réflexion et toute critique de soi-même. Fondamentalement, ce que valent les Lumières tient à leur capacité réelle de critique ou d'autocritique ainsi qu'à la validité de leurs pronostics. En ce sens, critiquer les Lumières ne revient pas nécessairement à se laisser porter par cette « métamorphose régressive » propre à l'esprit bourgeois postrévolutionnaire et que décelait déjà, de manière précoce, Marx à propos de Jules Janin⁴. Et l'on ne doit pas, non plus, d'emblée rejeter l'hypothèse que la portée cognitive et théorique des Lumières ait pâti de ce que la réalité, après elles, se soit avérée plus complexe.

1 Jean-François Lyotard, *Le Tombeau des intellectuels et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984.

2 Paris, Éditions de Minuit, 1979.

3 Il s'agit ici d'une version tout à la fois abrégée, modifiée et complétée d'un article que nous avons publié sous le titre « Zur Prekarität der Aufklärung. Vernunftkritik und das Paradigma der Anthropologie », dans Hans Adler et Rainer Godel (dir.), *Formen des Nichtwissens der Aufklärung*, München, Fink, 2010, p. 45-67. Que Christophe Losfeld soit ici remercié de son aide dans la traduction.

4 Voir la lettre de Karl Marx à Friedrich Engels (1869), dans Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, t. 32, *Briefe Januar 1868 bis Mitte Juli 1870*, Berlin, Dietz, 1965, p. 303.

Il va de soi, cependant, que la question de ce que valent les Lumières ne dépend pas seulement des problèmes concrets auxquels elles ont été confrontées, mais aussi, comme l'a suggéré, entre autres, Habermas, des questions plus générales de la connaissance et de l'intérêt qui la sous-tend, de même que de l'interprétation du monde qu'elle implique ou encore des rapports de pouvoir dont elles dépendent ou qu'elles façonnent. Et plus le potentiel destructeur des constellations sociales dans lesquelles nous vivons depuis deux siècles environ apparaît, et plus on l'impute aux Lumières dont il découlerait. Cela se produit généralement sous la forme d'un métarécit qui n'est pas sans rappeler celui de la Chute. Et depuis que la Révolution a réalisé nombre des revendications formulées par les Lumières, on ne cesse de porter régulièrement celles-ci au tombeau. La forme prise par de tels « enterrements » varie selon le contexte social, politique et culturel. C'est ainsi que dans le cas de la France, qui constituera notre point de référence principal, prédomine au XIX^e siècle la critique de la philosophie politique et morale de la République, comprise comme héritière des Lumières et modèle culturel national, tandis qu'au XX^e siècle, c'est plutôt la critique systématique et générale des Lumières perçue comme époque de préparation de la culture occidentale moderne qui occupe le premier plan.

LE TOMBEAU DU « PROGRÈS »

Le premier tombeau, que le titre de ma contribution ne mentionne pas, est celui que la III^e République, vers 1900, a creusé pour un de ses concepts idéologiques fondamentaux : le progrès de la civilisation, tel que le garantissent les sciences et le règne de la raison. C'est l'*Esquisse des progrès de l'esprit humain* de Condorcet (1795) qui constituait le texte central d'une telle conception se fondant principalement sur la foi dans la raison, ce qu'Edmund Burke avait critiqué assez précocement. D'après ses *Reflections on the Revolution in France*, de 1790, qui reposent sur une comparaison entre la Révolution anglaise de 1688 et la Révolution française de 1789, cette dernière, émanation des Lumières, constituait une déplorable évolution, dans la mesure où les droits de l'homme et la revendication de l'égalité (à la formulation desquels le caractère social globalement homogène du Parlement n'était pas étranger) représentaient moins des impulsions devant permettre des réformes concrètes que des principes abstraits qui déchirèrent, en définitive, le tissu social. En effet, loin de donner lieu à des réformes pratiques et réalistes, correspondant aux exigences concrètes du moment, ces principes, selon Burke, aboutirent à ce qu'on gouvernât au nom d'une funeste métaphysique. Hippolyte Taine développa cette position dans le premier tome de ses *Origines de la France*

*contemporaine*⁵ (un succès de librairie qui fut même traduit en allemand), en prenant l'exemple de la légitimation du préjugé. Pour lui, le préjugé est « une sorte de raison qui s'ignore⁶ » et, en quelque sorte, la conséquence d'une compréhension empirique et non réfléchie⁷. Il s'oppose, en ce sens, à la « raison raisonnante⁸ » des Lumières qui, en portant à outrance l'esprit classique – qui, au xvii^e siècle, pouvait encore être légitimé par la foi, les institutions et la tradition – est incapable de rendre compte de la diversité de l'humain ou encore de la puissance de l'histoire. Cette fausse raison se construit sur un universalisme méconnaissant tout à fait l'expérience, sur un homme abstrait, un « homme général », « sans passé, sans traditions, sans obligations, sans patrie⁹ » et fonde sur cette figure vaine le contractualisme, c'est-à-dire, selon Taine, la forme essentielle de la pensée politique des Lumières. Dans une perspective politique, justement, Taine voit une ligne directe entre le rationalisme des Lumières et la souveraineté populaire, de même qu'entre le despotisme de Napoléon et la toute-puissance de l'État durant la III^e République. Il associe à cette critique une polémique dans le champ de l'anthropologie. Au lieu de parler du bon sauvage, comme cela était habituel au xviii^e siècle, il juge qu'il vaudrait mieux parler du « sauvage que chacun de nous recèle¹⁰ ». Sa tournure d'esprit élitiste et aristocratique prend le contre-pied de l'université d'obédience républicaine qui, dans sa forme institutionnelle et par son personnel, s'établit dans l'esprit des Lumières. Taine exercera une grande influence sur les penseurs qui, au tournant du xx^e siècle, entament le procès des Lumières, à l'instar d'Émile Faguet, qui, dans *Le Dix-huitième siècle* (1890), jette un regard méprisant sur un siècle qui, selon lui, ne serait « ni chrétien ni français ». Et par la suite, Faguet publiera un plaidoyer sous le titre *Les Préjugés nécessaires*¹¹. Un des fameux accusateurs des Lumières sera aussi Ferdinand Brunetière, un catholique militant, qui deviendra, en 1893, le directeur de la fameuse *Revue des deux mondes*. Brunetière considère que le funeste individualisme de la fin de siècle est une conséquence inéluctable des Lumières qu'il perçoit, à la suite de Taine, comme une déformation de l'esprit classique¹², une déformation à imputer

5 Hippolyte Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, Paris, Hachette, 1876-1894, 11 vol.

6 *Ibid.*, t. 1, p. 270.

7 Voir déjà, pour le xviii^e siècle, Michel Delon, « Réhabilitation des préjugés et crise des Lumières », *Revue germanique internationale*, 3, 1995, p. 143-156.

8 Hippolyte Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, op. cit., t. 1, p. 250.

9 *Ibid.*, p. 305.

10 *Ibid.*, p. 316.

11 Émile Faguet, *Les Préjugés nécessaires*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1911.

12 Ferdinand Brunetière, *Manuel d'histoire de la littérature française*, Prague, Librairie Delagrave, 1898.

surtout à cet « esprit encyclopédique » qu'il juge antinational. Brunetière lance également une polémique contre cet élément central du discours de la III^e République : la foi en un progrès garanti par la science. En évoquant la « banqueroute de la science¹³ », il fait d'autant plus reculer les partisans des Lumières qu'à la même époque, Henri Poincaré, l'un des précurseurs de la théorie de la relativité, relativise justement les présupposés de Newton et Lavoisier dans *Les Valeurs de la science* et qu'il affirme le caractère contingent du concept de progrès dans les sciences naturelles¹⁴. Mettre en rapport, comme allant de soi, le progrès, la science, la raison et la République, ce qui se pratiquait sans problème depuis 1870, n'est plus envisageable, au début du xx^e siècle, que dans les discours officiels. En philosophie, Bergson soupçonne le positivisme et la théorie de l'évolution de n'être qu'un déterminisme improductif et il leur oppose, dans sa conception de la philosophie de la vie, l'hypothèse de l'élan vital. Par son accession à une chaire au Collège de France, il demeure, cependant, comme beaucoup d'autres penseurs innovants avant comme après lui, en dehors du paradigme institutionnel officiel. Quant à la chaire d'histoire des sciences créée au Collège de France en réaction à la crise des sciences naturelles déclenchée par Poincaré, elle sera, elle, occupée tout d'abord par un partisan de l'ancien paradigme positiviste. Dans les sciences historiques, en revanche, Langlois et Seignobos, les plus importants historiens de la Sorbonne, renoncent à reconnaître une téléologie du progrès, qu'ils rejettent explicitement, dans leur *Introduction aux études historiques* (1898) comme étant un héritage métaphysique des Lumières. Et au centre de la théorie de Durkheim, qui fonda le premier Institut de sociologie, se trouve la relation entre individualisation et développement social et, par conséquent, le problème de la différenciation au sein de la société. Pour Durkheim, le « progrès » n'est plus une notion pertinente. C'est ainsi que tant les sciences exactes que les sciences sociales portent au tombeau, vers 1900, l'héritage de Condorcet.

LE TOMBEAU DE LA « RAISON INSTRUMENTALE »

Qu'il soit permis, en raison du caractère fondamental de leur argumentation, de porter le regard sur un exemple qui n'est pas français. Max Horkheimer et

13 Ferdinand Brunetière, *Après le procès. Réponse à quelques intellectuels* (23 mai 1898), Paris, Perrin, 1898, p. VI.

14 Voir Anne Rasmussen, « Critique du progrès, "crise de la science". Débats et représentations du tournant du siècle », *Mil neuf cent*, 14, 1996, p. 89-113.

Theodor W. Adorno, dans leur *Dialectique de la raison*¹⁵, ajoutent à la critique, formulée jusque-là, de l'universalisme de la raison des Lumières – dont le caractère abstrait se voyait, pour des raisons clairement politiques, dénoncé avec virulence – une autre dimension de la critique, fondée, elle, sur des positions philosophiques et politico-économiques, qui en dénonce le caractère *instrumental*. Abstraction, formalisation, utilitarisme et calcul. Tels seraient les concepts clefs dans un asservissement de la nature auquel serait par la suite confronté le sujet dans l'industrie, la division du travail et l'économie, trois puissances tendant à l'objectiver.

La loi d'un lien immédiat au but recherché vaut également pour le savoir et la science.

Nous n'avons pas le moindre doute, écrivent Horkheimer et Adorno, [...] que la liberté en société est indissociable de la pensée éclairée. Mais nous croyons avoir clairement reconnu que le concept de cette pensée, justement, et dans la même mesure, les formes historiques concrètes, c'est-à-dire les institutions sociales auxquelles cette pensée est étroitement liée, portent en germe cette régression qui a lieu partout aujourd'hui. Si les Lumières n'intègrent pas une réflexion sur ce moment de recul, elles scelleront leur propre destin¹⁶.

Ce qui constitue l'arrière-plan historique, tant d'une telle mise en perspective d'une mise au tombeau structurelle des Lumières, que de l'éclairage critique qu'elle suscite, c'est notoirement les expériences tout à la fois du fascisme et de l'industrie de la culture aux États-Unis, qui, *mutatis mutandis*, sont perçues comme l'écho de la raison instrumentale des Lumières. Comme le marxisme pour Horkheimer et Adorno représente, en théorie, une clef importante pour l'analyse, mais aucunement, dans une perspective politique, une alternative pratique, on ne sait trop sur quoi pourrait se fonder le renouveau des Lumières qu'ils appellent de leurs vœux. Cela explique que, au cours de leur argumentation, des formes de la non-raison relevant d'une époque archaïque, comme, par exemple, la magie, se voient malgré les auteurs, placées sous un jour favorable. Selon Adorno et Horkheimer, la magie est une contre-vérité flagrante, mais on peut du moins reconnaître en elle le pouvoir, alors qu'à

15 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005 [éd. originale Amsterdam, 1947]: « *Wir hegen keinen Zweifel, [...] daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, daß der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischer Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal.* »

16 *Ibid.*, p. 5.

l'heure actuelle, le pouvoir se présente comme pure vérité¹⁷. Et les Lumières, telle est la critique fondamentale qu'ils formulent à l'égard de leur concept de raison, suppriment l'« incommensurable¹⁸ ». La thèse de Burke déplorant la perte du particulier et du singulier à cause d'une raison abstraite réapparaît ici sous une forme nouvelle et absolue.

En conférant à l'incommensurable une position centrale, ils adoptent une position qui ouvre la voie aussi bien au poststructuralisme qu'à la postmodernité. Et Foucault, autant que Lyotard, se révélèrent d'assidus lecteurs de la théorie critique. Pour cette dernière, le péché originel de la raison se manifeste déjà dans la ruse technique qu'utilise Ulysse afin de pouvoir écouter le chant des sirènes. Et si l'on s'avise de mettre plus en avant la dimension historique des Lumières, par exemple dans leur lutte contre le privilège de la naissance, on se voit rétorquer que cette dimension n'est pas aussi importante, et ce sous le prétexte que les possibilités désormais plus grandes du sujet « libre » n'auraient mené à rien, sinon à ce que son esprit et son psychisme soient désormais façonnés par les marchandises d'un libre marché. Globalement, la critique des Lumières formulée par Horkheimer et Adorno ne s'inscrit plus que formellement dans leur tradition. Et comme la critique de ces deux auteurs vise surtout à dénoncer l'asservissement radical de la nature, elle s'insère dans une tradition de la critique de la culture et de la perte de l'identité qui existe depuis Rousseau, une critique qu'elle renforce en évoquant les effets de l'industrie culturelle¹⁹.

284

LE TOMBEAU DU LOGOCENTRISME : FOUCAULT ET LYOTARD

Dans la recherche sur les Lumières, Horkheimer et Adorno n'ont pas eu d'effets immédiats. Bien plus décisifs furent au contraire les effets du poststructuralisme de Michel Foucault qui, tout en suivant, en principe, Horkheimer et Adorno, ajoutait à leur verdict sur les Lumières l'héritage de la philosophie de la vie d'obéissance nietzschéenne. Pour y arriver, il développe le rapport, selon lui, aliénant, entre *épistémè*, pouvoir et corps bien plus radicalement et concrètement que ce n'était le cas dans la théorie critique. En outre, Foucault, un des chefs de file, avec Derrida, de la critique de ce qu'ils qualifient de logocentrisme, permet bien d'observer combien le paradigme de la critique dont fait l'objet la raison dans une France qui passe pour le lieu par excellence de l'esprit classique et d'un système d'éducation et d'enseignement orienté sur ce dernier (former la raison) est tout à fait indissociable de l'esprit de ce qui est critiqué. Les acteurs de cette

17 *Ibid.*, p. 15.

18 *Ibid.*

19 Voir l'ouvrage de Georg Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J.-J. Rousseau bis G. Anders*, München, Beck, 2007.

critique, en effet, n'ont-ils pas ressenti tout particulièrement au cours de leur carrière précaire – la plupart, Taine compris, n'y sont entrés que tardivement ou par la petite porte – le poids de ce paradigme ? Cela ne les a rendus que plus capables de formuler avec force la tension fondamentale entre rationalisme et diversité empirique. C'est ainsi que l'on a pu dire, et non sans raison, que la pensée de Foucault était caractérisée, d'une part, par un strict rationalisme d'obédience cartésienne exigeant rigueur analytique et cohérence systématique et, d'autre part, par une réceptivité et une sensibilité intellectuelle qui se perdrait dans la polyphonie des phénomènes. Dans ces conditions, la polémique menée contre la raison est indissociable de la culture propre à la nation dont ces critiques émanent.

Cela ne veut cependant pas dire que cette critique se limiterait à cet horizon national. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler l'écho immense qu'a rencontré cette critique hors de France. Il faudrait étudier quand cette nouvelle critique faite de la raison a précisément vu le jour, même s'il est d'ores et déjà clair qu'elle tient, avant même l'apparition de l'existentialisme, à la réception, en France, des œuvres de Nietzsche et Heidegger. Une des raisons du succès de cette critique en France après 1945 pourrait s'expliquer par la crise qui, après la seconde guerre mondiale, touche également le discours républicain et le marxisme officiel du Parti communiste et, par-là, les positions de la recherche sur les Lumières qui, de manière consensuelle, avaient été élaborées sur la relation entre Lumières et Révolution. Le poststructuralisme réussit également à mettre à profit, dans une perspective critique, la conviction de Barthes qu'il faudrait « amputer la littérature de l'individu ». Pour ce faire, et tout en conservant la conception d'une « fin du sujet », le poststructuralisme érigea le « désir » en instance quasi ontologique de résistance à la structure. Enfin, le poststructuralisme trouva une résonance politique dans le mouvement étudiant de 1968 et sa formule de « l'imagination au pouvoir ».

Dans une certaine mesure, Foucault s'inscrit dans la tradition de la construction, par Taine – et c'est là, me semble-t-il, une lignée qui n'a pas encore été mise en lumière –, de l'esprit classique, qui renvoyait au xvii^e *comme* au xviii^e siècle. Mais alors que Taine critiquait le manque d'empirisme de l'« esprit classique » surtout à propos de la forme radicale qu'il prend durant les Lumières, Foucault élargit cette critique de la raison en faisant une critique fondamentale de ce qu'il appelle l'*épistémè* de la représentation. Et, au lieu de faire un éloge de l'empiricité muette du préjugé, il célèbre une autre instance irrationnelle : celle du corps et des pulsions. À ce titre, il revalorise la folie comprise, désormais, comme une logique spécifique, tandis que la raison se voit dénoncée comme un discours de pouvoir sur les sujets, car c'est elle qui crée des rituels de contrôle et de sanction afin de discipliner l'homme. C'est elle aussi qui est à l'origine

d'institutions visant au même dessein, comme la clinique, la psychiatrie ou encore les prisons. À l'Âge classique, la rationalité dominante s'associe, selon Foucault, dans la philosophie et dans les sciences, à des pratiques sociales et politiques pour constituer, finalement, une totalité répressive. Suite à une telle approche, les longs débats portant sur le primat des XVII^e ou XVIII^e siècles dans la tradition littéraire française n'avaient plus lieu d'être²⁰.

286 Foucault, l'élève d'Althusser, parvint à combiner une impulsion marxiste de la critique idéologique avec la philosophie de la vie, et à dater plus tôt l'époque de la socialisation d'un sujet qu'elle ligote, dans le même temps, en la situant à une époque qui, dans les discours officiels, jusque-là, étaient présentés comme un gain de liberté pour le sujet. En ce sens, la critique de la raison (et ce constat vaut aussi pour des formes antérieures de cette critique) constitue une prise de position sur le degré d'autonomie du sujet dans la constitution et l'établissement d'une société bourgeoise. Ainsi que l'avait fait la *Dialectique de la raison*, qu'il connaissait bien, Foucault revalorise un *epistémè* prémoderne : la pensée par analogie.

La description que fait Foucault des Lumières avait pour dessein de modifier la compréhension qu'on avait alors de cette époque, qu'il ne présentait plus comme une phase de l'émancipation du sujet, mais comme celle de sa domestication matérielle et mentale. À une telle domestication, déjà évoquée par Horkheimer et Adorno, il ajoute la possibilité de résister par une philosophie du désir. Et c'est justement cet ajout qui explique largement le succès de son approche théorique, et ce bien au-delà des frontières françaises. L'asservissement du sujet apparaît tout particulièrement par l'intermédiaire des corps. Une réflexion sur l'*epistémè* et le corps n'était pas étrangère à Horkheimer et Adorno eux-mêmes. Foucault, cependant, met en avant un modèle de pensée biopolitique et intègre la désintégration, le dressage et la transformation du sujet dans un tissu constitué par des pratiques discursives d'exclusions et de soumission des corps. Il s'agit là de dimensions sémantiques que l'on peut davantage mettre en valeur pour le XX^e siècle, mais des études comme *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'Âge classique* (1961) ou *Surveiller ou punir. La naissance de la prison* (1975) affirment qu'elles valent déjà pour les XVII^e et XVIII^e siècles. Du point de vue de la théorie du discours et dans une perspective politique, Foucault se trouve aux antipodes d'Habermas²¹, qui, à la même époque, reformulait la théorie critique pour en faire une théorie de l'espace public et de la communication

20 Voir, pour l'histoire littéraire, Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Classicismes (XVII^e-XVIII^e siècle)*, t. II de Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, 2006.

21 Thomas Biebricher a comparé, récemment, ces deux penseurs dans *Selbstkritik der Moderne. Foucault und Habermas im Vergleich*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2009.

et s'efforçait dans le même temps de sauver les Lumières²². D'un point de vue théorique et méthodique, Foucault enterre le concept de lois, capital jusque-là dans les sciences sociales, et leur substitue des notions comme jeu, contingence, événement, hétérogénéité, discontinuité, etc. Il revendique tout d'abord le regard de l'archéologue rompu à l'anthropologie culturelle et chez qui l'analyse discursive dissout les relations historiques conventionnelles pour faire apparaître une multitude de causalités et d'évolutions contingentes. Dans un second temps, et en référence à Nietzsche, il adopte le regard subversif du généalogiste s'intéressant tout particulièrement à la relation entre savoir, institution, pouvoir et contrôle du corps²³. Et Foucault comprend ces deux procédés comme le moyen de dépasser le logocentrisme des Lumières.

Au contraire de ce qui s'était passé avec l'École de Francfort, les travaux de Foucault ont abouti à un changement de paradigme dans la recherche sur les Lumières : à une histoire des idées politique et centrée sur 1789 se substitue l'étude de structures épistémiques et des instances de contrôle (*Polizey*). Certes, Foucault reste prisonnier d'une circularité du diagnostic historique, en ce que le verdict qu'il porte sur le présent retombe sur les idées plus anciennes qui en constitueraient le fondement²⁴. Mais il n'en a pas moins ouvert de nouveaux champs d'études et de nouveaux questionnements, et ce n'est donc pas un hasard qu'il soit l'auteur le plus cité dans la seconde moitié du xx^e siècle, de même qu'il est le père spirituel de maintes thèses universitaires.

Résumons provisoirement ce qui a été dit jusqu'ici : toutes les critiques formulées à l'encontre de la raison occidentale jugent que ses déficiences tiennent aux Lumières et les auteurs de ces critiques lui opposent des contre-modèles comme la puissance du préjugé, la revalorisation de formes archaïques du savoir, l'élévation de la folie au rang de mythe et, enfin, une préférence marquée pour l'« incommensurable ». Les motifs sous-jacents à cette réaction sont, chez Taine, essentiellement d'ordre politique, anti-égalitaire et traditionaliste. Chez Horkheimer et Adorno, ils sont surtout anticapitalistes et critiques à l'égard de la culture, ce qui s'explique par l'expérience du fascisme et de l'industrie culturelle. Chez Foucault, enfin, ils sont surtout libertaires. Ces penseurs s'intéressent aussi peu à l'époque de la critique représentée par les Lumières

22 Jürgen Habermas réagit également à la crise de la raison occidentale, raison qu'il s'efforce de sauver. Sa construction d'une raison communicative reposant sur une conception du sujet transcendée de Kant et inspirée de la linguistique est, selon lui, une forme radicale des Lumières (une « *radikalisierte Aufklärung* ») (*Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 103-104).

23 Habermas montre bien comment Foucault mêle à sa critique de la raison des éléments relevant de la sociologie des sciences (*ibid.*, p. 317 sq.).

24 Pour le regard sceptique que jette Foucault sur l'avenir et la disparition possible et prochaine du sujet, voir *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

qu'à la situation politique et sociale qui rendit nécessaires ces dernières. La démarche des penseurs critiquant la raison au xx^e siècle – comme, en outre celle de ceux, qui, à l'instar d'Habermas, la défendent, tout en reconnaissant, eux aussi, son caractère transindividuel – est en grande partie une réaction à la perte d'importance du sujet, qui a été dépossédé, c'est une évidence impossible à nier, de son rôle central²⁵, ce qui interdit a priori le recours immédiat aux valeurs des Lumières, au cœur desquelles se trouvait, justement, le sujet²⁶.

Les traits principaux de la critique de la raison qui ont été présentés ici pourraient, *mutatis mutandis*, s'appliquer également à Lyotard, dans la mesure où, en formulant la thèse d'une fin de la modernité, il propose, sous le mode d'une généralisation concernant la philosophie de l'histoire, un sobre résumé de la critique radicale faite des Lumières. Dans la préface à un recueil d'articles publié sous le titre *Des dispositifs pulsionnels*, il écrit :

288

Le dernier mot d'Adorno fut : l'expérience au sens hégélien (la réalisation de l'esprit dans l'histoire) s'achève après Auschwitz ; il ne nous reste qu'à accompagner la métaphysique de son déclin ; à défaut du grand récit unitaire de l'émancipation, multiplions les micrologies²⁷.

Peu de temps auparavant, dans un livre d'une grande portée, fût-ce déjà à cause de son titre, *La Condition postmoderne* – un ouvrage commandité par le gouvernement canadien dans le cadre de la planification scientifique à une heure où l'on devinait l'importance des nouvelles technologies de l'information –, il avait déjà évoqué la fin des grands métarécits, une thèse devenue fort célèbre depuis. Au nombre de ces métarécits, Lyotard compte, outre le marxisme, dont il annonce la disparition théorique²⁸, la philosophie de l'esprit de Hegel ainsi que les Lumières, en ce qu'elles fondent la finalité et la légitimation du savoir sur l'émancipation à venir de l'homme. Selon Lyotard, ces grands métarécits asservissent l'explication du monde à *un seul* principe, elles évacuent l'hétérogénéité et enferment tous les traits individuels sous une même perspective, abolissant par là leur particularité. Par là, la critique de la

25 Voir, sur ce point, les diagnostics prononcés par David Riesman (*The Lonely Crowd. A Study of the changing American character*, 1950), Hans Freyer (*Theorie des gegenwärtigen Zeitalters*, 1954) et Herbert Marcuse (*Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, 1967).

26 C'est pour cette raison que nous ne reviendrons pas ici sur la défense des Lumières faite au nom du libéralisme, chez Raymond Aron et Hermann Lübbe par exemple, ou encore sur une critique de Rousseau d'inspiration anticommuniste, comme on peut la mettre en lumière dans les années 1950 et 1960. En effet, celle-ci comme celle-là restent étroitement politique et n'éclairent pas sur le changement du rôle du sujet.

27 *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. I-II.

28 Lyotard est issu du courant d'extrême gauche appelé « Socialisme ou barbarie ». Sa carrière universitaire commencera à l'université réformatrice de Nanterre.

raison qui, jusque-là, visait seulement les Lumières, s'étend à toute philosophie se fondant sur la modernité. La postmodernité, en revanche, est caractérisée selon Lyotard par maints petits métarécits, expression par laquelle il entend une multitude de jeux verbaux fondés sur une multitude de concepts théorisant la vérité et la justice. Le but de ces petits récits n'est pas de produire, par une contrainte quasiment terroriste, un consensus au nom de la raison – une flèche décochée contre Habermas –, mais une paralogie perçue comme la vraie forme d'une justice discursive dans le cadre d'une science aux structures peu marquées. Le penseur de la postmodernité n'est pas seulement en quête d'une nouvelle moralité, il recommande aussi une attitude perceptive pour ce qui est donné, il veut autant penser la perception sans un sujet conscient, il recherche l'Autre du concept, etc.

Le programme que formule Lyotard contre le logocentrisme est complété par l'annonce de la mise au tombeau de l'intellectuel dont on parlait plus haut. Alors que ce dernier passait auparavant pour un sujet universel qui revendiquait pour soi une compétence non moins universelle, une telle prétention n'est plus possible aujourd'hui au regard de la différenciation du savoir. Au prix d'une pareille argumentation, qui fait dépendre la faculté de juger exclusivement du savoir (une approche plutôt positiviste), Lyotard réussit non seulement à supprimer toute vue emphatique sur les Lumières comme époque, mais il participe aussi d'une relativisation de ses acteurs – qui ne sont plus considérés comme des prophètes ou des saints – ainsi que de leurs successeurs. Se prononçant contre Habermas, en qui il voit un idéologue qui rejoue le grand métarécit des Lumières, Lyotard se comprend comme le vrai théoricien du pluralisme et le gardien des minorités. Dans ses écrits tardifs, le théoricien de l'adaptation au donné essaiera, tout comme Foucault, de se rapprocher de Kant.

UNE RÉSURRECTION ?

Les étapes de la critique de la raison reviennent à un incessant va-et-vient entre les Lumières et le présent et, à propos du sujet, à un passage de l'extériorité à l'intériorité : en effet, le sujet se voit tout d'abord privé de ses traditions (Taine), puis il tombe dans l'engrenage de la technique et du marché (Horkheimer et Adorno), avant, enfin, de sombrer dans le dressage du corps et de se voir façonné par le désir. Cette succession marque, en quelque sorte, aussi la fin de ce type de critique des Lumières qu'on avait interprétées comme l'émergence de cette douloureuse modernité, ce qui ne pouvait se faire sans simplifications et excès polémiques qui, il est vrai, expliquent largement l'effet qu'elles ont exercé. Cependant, décrire les Lumières comme un *no man's land* empirique ou les résumer par la formule d'une « terreur du logocentrisme » ne permet guère

d'en rendre compte de manière adéquate. Et l'on n'y parvient pas davantage en les réduisant à un plan de grande envergure destiné à imposer une raison instrumentale, ou encore à l'ère de l'affirmation biopolitique des sujets. On peut mieux les appréhender, en revanche, si on définit les Lumières comme une époque marquée par la quête de ce qu'est l'humain et le développement de procédures permettant à l'homme de se comprendre mieux²⁹, comme une époque, également, durant laquelle les interprétations du monde et de la société fondée sur la société d'ordres et la théologie, et, par-là, les conceptions du savoir ainsi que les pratiques sociales en découlant, ne sont plus tenables et comme une époque, enfin, pendant laquelle les modalités d'un tel changement, loin d'être arrêtées déjà, sont recherchées et discutées âprement. Une semblable recherche peut trouver son expression dans le paradigme anthropologique, qui s'efforce d'embrasser tout à la fois la raison *et* les sens. Et l'idée de raison, dans cette perspective, contient aussi celle d'énergie³⁰. Somme toute, c'est « une époque de la critique³¹ » (Kant). Ce paradigme centré sur la nature et la nature humaine, en particulier, renforce la perspective caractéristique de la philosophie de la nature tout en exploitant le potentiel qui en découle pour les sciences particulières. Cela permet le déploiement d'un discours qui n'est encore nullement homogène sur le bonheur privé et la prospérité publique. Et les conclusions concernant l'histoire de l'humanité – qu'il tire en rejetant la théodicée – ouvrent une large palette allant de la foi dans le progrès à la conviction d'une catastrophe à venir³².

Dans cette perspective, l'époque des Lumières – une époque tout à la fois de la « critique » (Kant) et de la « liberté » (Diderot) – ne saurait plus se réduire à un simple métarécit. Ses acteurs, en effet, savent parfaitement ce qu'ils ne veulent plus. Mais, en dépit de leur potentiel raisonnable acquis par l'observation, l'expérience et une connaissance accrue, ils connaissent la finalité ultime de leur action aussi peu que, nous, nous connaissons l'issue que prendra notre propre époque, une époque que caractérise une difficulté toujours plus grande à distinguer la liberté de la contrainte. En ce sens, ce n'était pas un moindre progrès de la recherche sur les Lumières que de se détacher de la finalité qui, jusque-là, les associaient à la Révolution, et dont le lien spécifique entre violence

29 « *The proper study of Mankind is Man* » (Alexander Pope, *Essay on Man*, 1734).

30 Voir Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.

31 Reinhard Brandt appartient au cercle restreint de philosophes qui juge centrale la position qu'adopte Kant à propos du savoir anthropologique, par exemple dans son *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Voir, sur ce point, l'ouvrage fondamental publié par Brandt, *Bestimmung des Menschen bei Kant*, Hamburg, Meiner, 2007.

32 Le tremblement de terre de Lisbonne joua le rôle d'un catalyseur dans la perte d'importance de la théodicée (voir, sur ce point, Horst Günther, *Das Erdbeben von Lissabon und die Erschütterung des aufgeklärten Europa*, Frankfurt am Main, Fischer, 2005 et Gerhard Lauer et Thorsten Unger [dir.], *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2009).

et étatisme, en outre, ne pouvait pas nécessairement prétendre avoir valeur universelle. Et force est de concéder aussi que la critique de la raison, pour être souvent partielle et polémique, a, pourtant, contribué largement à ce changement de paradigme.

Dans l'histoire de la critique de la raison, il semble qu'un nouveau chapitre soit ouvert aujourd'hui : ce qui motivait implicitement un tel discours, c'est-à-dire l'excès (Taine) ou le manque de liberté (Adorno et Horkheimer, Foucault), retient désormais l'attention, est problématisé explicitement et se voit maintenant placé au cœur des débats. Par là s'achève sans doute un cycle dans la manière dont on les a considérés. Une semblable évolution laisse percevoir les traces laissées par l'expérience maintes fois renouvelée d'une révolte du sujet pour se libérer de cette oppression que constitue son intégration dans une structure sociale à la rationalité bourgeoise, mais d'une révolte ayant, en définitive, échoué. C'est ce que trahissent les réflexions tardives de Foucault sur l'autarcie et l'autonomie³³. Sa tentative de recentrer, voire de retrouver le sujet, aboutit, sans doute à l'encontre de la volonté de cet auteur, mais sans que cela surprenne, eu égard aux conditions sociales absolument asymétriques caractéristiques de l'ère néolibérale, à la détermination d'une matrice sociale d'un être façonnant son existence comme le ferait un entrepreneur. Et lorsque Foucault, bien malgré lui, formule une esthétique de l'existence et de tout ce qu'elle implique – comme la nécessaire transformation constante de soi, le contact créatif avec la multiplicité, le travail avec la contingence, l'ascèse pratiquée pour accéder à la perfection, le courage de la franchise, l'acte de décision au cœur d'un système complexe³⁴ – on a le sentiment de lire un manuel s'adressant aux chefs d'entreprises ou des directives émises par l'administration du travail.

Dans l'histoire de la critique de la raison occidentale, cette contradiction en soi que signifie une liberté imposée qui doit se vivre comme telle, représente

33 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, éd. François Ewald et Michel Senellart, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil/EHESS, 2004 ; *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*, éd. François Ewald, Alessandro Fontana et Frédéric Gros, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil/EHESS, 2008. Voir également l'ouvrage critique de Jan Rehmann, *Postmoderner Links-Nietzscheanismus. Deleuze & Foucault*, Hamburg, Argument, 2004.

34 Tel est le résumé des caractéristiques de cette « esthétique de l'existence » que donne Wilhelm Schmid dans *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 299. Voir aussi Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007. Jean-Claude Kaufmann, de son côté, souligne la nécessité pour l'individu de la soi-disant seconde modernité de se construire une identité (*Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Nathan, 2001).

une nouvelle étape³⁵. Confronté à cette contradiction, Foucault s'est efforcé, finalement, de se rapprocher de Kant.

Cela n'en signifie pas moins que la possibilité d'accéder à la majorité³⁶, par un acte que Foucault définit tout à la fois comme individuel et collectif³⁷, exige non seulement le rétablissement de relations économiques et sociales relativement symétriques semblables à celles que la perspective protolibérale de Kant avait présupposées pour son époque, mais aussi des éléments de planification et, donc, une forme de pensée tout à fait nouvelle³⁸. Une simple résurrection de la raison des Lumières n'est donc pas en vue.

35 C'est au plus tard avec l'universalisation du discours sur la liberté que l'on constate après 1989 que les distinctions opérées auparavant s'effacent peu à peu. C'est ainsi que les différences sémantiques dans ce que l'on exige du comportement dans le travail ou le temps libre (bonheur, flexibilité) s'estompent, de même que celles entre règlement et prestation de service (le client devient collaborateur). Des progrès dans le savoir, par exemple dans le champ de la recherche génétique, suscitent une situation contradictoire, car déterminée par la possibilité et, dans le même temps, une limitation dangereuse des fondements physiques de l'humain. De semblables paradoxes valent, également, pour les conséquences de la digitalisation, de même que pour les possibilités et les effets de l'usage d'internet.

36 D'après Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin, Merve, 1992, p. 41.

37 *Ibid.*

38 Le modèle politique d'une raison tout à la fois pour le collectif et l'universel tel que l'a développé le marxisme-léninisme, modèle, justement, d'une telle planification, s'est avéré n'être qu'un épisode du siècle dernier : il a manqué de temps dans la pratique et n'a cessé d'être soumis à des pressions externes, mais son échec est probablement dû surtout à ce qu'il n'a accordé que trop peu d'importance à la raison du sujet ainsi qu'à la participation démocratique.

LES IDÉES DE LA MUSIQUE : DES PIÈCES DE CARACTÈRE À L'HISTOIRE DES IDÉES

Martin Wählberg

J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces : des occasions différentes me l'ont fourni, ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues : on me dispensera d'en rendre compte : cependant comme parmi ces titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvés quelques fois assez ressemblants sous mes doigts, et que la plupart de ces titres avantageux, sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ai voulu représenter, qu'aux copies que j'en ai tirées¹.

Ce célèbre passage de François Couperin, qui ouvre la préface du premier livre de pièces de clavecin, mérite d'être situé dans un contexte plus élargi. C'est un des rares moments où un compositeur de l'Âge classique commente la pratique, assez courante à l'époque, de faire précéder les pièces de musique instrumentale d'un intitulé autre qu'une indication de mouvement ou de danse². Grand amateur des pièces à titres – on lui doit des œuvres comme *La Sultane* et *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* –, Couperin donne ici pour la première fois une véritable explication de son penchant pour ce qu'on appelle souvent des « pièces de caractère ». Le passage a été largement commenté, et en particulier la question du portrait flatteur et la justification avancée par Couperin.

Si la pensée musicale et les théories sur la musique des Lumières ont depuis longtemps droit à une place dans l'histoire des idées, la musique instrumentale du XVIII^e siècle, elle, devrait aussi pouvoir être étudiée, la préface de Couperin y invite, en tant que discours à part entière, exprimant, à sa façon, les sensibilités et les savoirs d'une époque. C'est un champ vaste qui s'ouvre, car, quand on déplace l'attention de ce que les textes écrits expriment à propos de la musique vers l'expression musicale elle-même, on n'est plus confronté au domaine

1 François Couperin, Préface à *Pièces de clavecin. Premier livre*, Paris, Chez l'auteur, 1713.

2 Le phénomène a été largement étudié. Voir, entre autres, Françoise Escal, « Les "portraits" dans les quatre *Livres de clavecin* de Couperin », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 11/1, p. 5-23, en particulier p. 8 ; David Fuller, « Of Portraits. "Sapho" and Couperin. Titles and characters in french instrumental music of the high Baroque », *Music and Letters*, 78/2, p. 149-174, en particulier p. 167.

isolé de la pensée sur la musique, mais à un discours à part entière, celui de l'expression musicale, susceptible, en dernier lieu, de se prononcer sur un ensemble vaste de sujets.

LA MUSIQUE ET L'IDÉE

La préface marque une étape décisive, car elle vient corroborer une intrusion de l'univers lettré dans la musique instrumentale. Elle renverse du même coup une grande partie de la pensée esthétique sur la musique des Lumières. C'est grâce à cette petite préface que la musique instrumentale de la France du XVIII^e siècle peut prétendre devenir un vrai support pour la discipline générale qu'est l'histoire des idées.

294

Car pour expliquer le principe de la nomenclature, Couperin fait le choix capital du mot *idée*. C'est le moment d'une fusion particulièrement explicite entre, d'un côté, le monde du savoir et de la pensée, de la réflexion et de la représentation, et, de l'autre, celui de la musique purement instrumentale. La tradition des pièces à titres existait déjà. Ce qui est nouveau, de la part d'un compositeur, c'est la réflexion autour de la notion d'intitulé. Que l'emploi du mot *idée* ne soit pas un choix rapide, une possibilité lexicale parmi d'autres, est souligné par le contexte où il apparaît. Les enjeux qui sont soulevés dans ce passage, de la première à la dernière ligne, sont non seulement la représentativité du discours musical, mais aussi la possibilité pour la musique de commenter une entité intelligible, d'ajouter quelque chose à un concept ou de faire un développement musical à partir d'une référence au monde physique. Couperin assure avoir toujours eu en tête un objet en élaborant ses pièces.

Sa simple affirmation soulève, en cette première moitié du siècle des Lumières, tout un ensemble de problèmes extrêmement débattus autour de la *mimésis* et de la non-représentativité de la musique. Or, Couperin, lui, observe simplement que la musique « représente ». Le constat est répété et approfondi vers la fin du passage où la question de la flatterie permet de réaffirmer, mais de biais, que la musique peut peindre quelque chose, qu'elle est capable de rendre un objet, et qu'elle fournit, comme la peinture, une copie de l'original :

[...] il est bon d'avertir que les pièces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvés quelque fois assez ressemblants sous mes doigts, et que la plupart de ces titres avantageux, sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ai voulu représenter qu'aux copies que j'en ai tirées³.

3 François Couperin, Préface à *Pièces de clavecin*, *op. cit.*

Ainsi résolue, la possibilité de la représentativité ouvre la voie à toute une multitude d'objets que peut renfermer la notion certes ambiguë d'*idée*, et que, à son tour, la musique peut rendre par le son des instruments. Le mot *idée* recouvre un champ vaste et les titres des pièces instrumentales de Couperin sont des plus variés, embrassant souvent les catégories traditionnellement étudiées par l'histoire des idées. Le plus bel exemple est sans doute le septième ordre du second livre de clavecin, intitulé « Les petits âges ». Groupés par quatre, comme Buffon le fera plus tard pour les quatre âges de l'être humain dans l'*Histoire naturelle de l'homme*, les âges de Couperin étudient la jeunesse selon quatre mouvements allant du bas âge avec « La muse naissante » et « L'enfantine » à l'éveil du jeune adulte avec « L'adolescente » et « Les délices ». Le treizième ordre du troisième livre, les célèbres *Folies françaises*, abordent un ensemble plus vaste d'états d'esprits, comme « La pudeur », « L'espérance » ou « La persévérance ». Les domaines abordés dans les pièces de Couperin et de ses successeurs étonnent par leur diversité. Le lien établi dans la préface de Couperin entre l'expression musicale et l'univers de la pensée dans son sens le plus large ne vient donc que rendre explicite une relation qui est déjà plus que sous-jacente dans les pièces elles-mêmes.

L'IDÉE DE MUSIQUE

Quand l'histoire des idées s'occupe de musique, c'est en général les manières de la comprendre et de la concevoir qui sont en jeu. La pensée sur la musique est un objet d'étude type de l'histoire des idées. C'est un de ces concepts un peu figés qui se détachent facilement de leurs contextes historique, linguistique et social pour devenir des abstractions transhistoriques qui ne correspondent plus à une époque précise. La campagne menée par le jeune Quentin Skinner contre ce genre de concepts généraux s'étendrait facilement au domaine de la pensée sur la musique⁴. Le XVIII^e siècle occupe souvent une place de choix dans ce genre de survol. En témoigne par exemple l'œuvre critique du musicologue italien Enrico Fubini où l'on trouve non seulement une histoire générale de la pensée de la musique dont la césure est le XVIII^e siècle, *L'Estetica musicale dall'antichità al Settecento* suivi de *L'Estetica musicale dal Settecento a oggi*, mais également un effort particulièrement manifeste pour expliquer l'idée de musique au XVIII^e siècle en France à travers deux volumes, *Gli Enciclopedisti e la musica* et

4 Quentin Skinner, « Meaning and understanding in the History of ideas », *History and Theory*, 8/1, 1969, p. 3-53. Il est évident, par exemple, que la notion de musique, ne serait-ce qu'au niveau linguistique, ne permet pas de rendre compte de l'activité tant théorique que pratique du Moyen Âge, voir par exemple le chapitre « The *Ars Musica* in the Middle Ages », dans Giulio Cattin, *Music in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 157.

*L'Illuminismo francese e la musica*⁵. La production de manuels est encouragée par l'enseignement musicologique du couple pensée et musique, *music and ideas*.

Cette rigidité conceptuelle anhistorique dans l'étude de la pensée sur la musique est parfois transcendée lorsqu'une profonde connaissance de la matière musicale se double d'une grande maîtrise de l'histoire des savoirs. Les travaux d'André Charrak sur Rousseau, sur la philosophie de la musique au XVIII^e siècle, et notamment sur Rameau, sont sur ce point exemplaires⁶. Mais l'assimilation de l'épistémologie de la musique à l'histoire des idées se heurte facilement à la difficulté souvent insurmontable liée à l'opacité de la théorie musicale.

Au problème de la rigidité anhistorique de l'idée de musique s'ajoute, en ce qui concerne le XVIII^e siècle, la difficulté de sa place dans l'ensemble de l'esthétique où l'effort pour penser les arts passe très largement par le principe aristotélien de la *mimèsis*. L'expression la plus poussée de cette manière de comparer les branches artistiques est donnée par l'abbé Batteux dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1747), où tous les arts sont expliqués à partir de leur capacité imitative⁷. Or, pour de nombreux auteurs, la musique purement instrumentale n'est pas un art représentatif, car, contrairement à la peinture, elle est un art abstrait. La préface de Couperin de 1713 ne sera pas un point de départ dans ce débat qui engagera plus les hommes de lettres que les gens du métier de la musique. Ils se réfèrent plutôt à la fameuse formule de Fontenelle, « Sonate, que me veux-tu ? », reprise à volonté jusqu'à devenir l'emblème par excellence du refus de la musique sans chant. La position marque pourtant un paradoxe, car le XVIII^e siècle est l'âge de l'essor de la musique instrumentale en France⁸. C'est l'époque d'une foisonnante production de musique de chambre, de symphonies, de sonates et de suites, ce qui entre en profonde contradiction avec les principes de la pensée sur la musique qui lui est contemporaine⁹. La conjonction du rejet et de l'essor de la musique instrumentale offre d'ailleurs un

5 Enrico Fubini, *L'Estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976 ; *L'Estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1968 ; *Gli Enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971 ; *L'Illuminismo francese e la musica*, Milano, Ricordi, 2007.

6 André Charrak, *Musique et philosophie à l'Âge classique*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1998 ; *id.*, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001.

7 Pour Batteux, la « symphonie », donc la musique instrumentale, n'a pas les mêmes capacités que le chant, car elle « n'a qu'une demi-vie, que la moitié de son être » (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1756, p. 267).

8 Ce paradoxe est souligné, entre autres, par Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au romantisme. 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986, p. 254-258.

9 La musique dite à programme a été un des traits marquants de l'histoire de la musique au XIX^e siècle. Que la musique représentative ne soit pourtant pas une invention du XIX^e siècle n'est pas une remarque neuve. Voir par exemple Michel Brenet, « Essai sur les origines de la musique descriptive », dans *Musique et musiciens de la vieille France*, Paris, Félix Alcan, 1911, p. 83-197 ou encore Frederick Niecks, *Programme Music in The Last Four Centuries. A Contribution to the History of Musical Expression*, London, Novello and Company, 1906.

parallèle frappant, du point de vue de l'histoire littéraire, avec la condamnation et le succès du roman.

La question des idées de la musique instrumentale au XVIII^e siècle se heurte donc à deux problèmes majeurs. D'un côté, la rigidité transhistorique des concepts traditionnellement étudiés dans la pensée sur la musique, et de l'autre côté, le refus, par l'esthétique des Lumières, de la musique instrumentale comme support pour un discours renfermant un sens lié à l'expression d'idées.

JEAN DEPRUN ET L'APPROCHE LEXICOGRAPHIQUE

Certaines études viennent cependant surmonter ces difficultés. Une des plus belles tentatives pour inclure la musique dans une large enquête autour d'une idée plus générale est sans doute la somme de Jean Deprun, *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*. Admettre la musique dans une telle entreprise était une démarche autant originale qu'audacieuse. L'approche générale de Deprun se veut totalisante, sinon exhaustive, et sa méthode est à situer dans la continuité de la célèbre étude sur la chaîne des êtres de Lovejoy. L'objet d'étude pour Deprun est l'*idée-cellule*, le *unit idea* de Lovejoy¹⁰. Mais contrairement au père fondateur américain de l'histoire des idées, Deprun concède une place de premier plan aux expressions artistiques les plus diverses, de l'architecture et la littérature à la peinture et la musique. C'est que les idées mènent aux doctrines, et que la langue des artistes révèle les systèmes des philosophes. S'en dégage un certain « dégradé », une zone imprécise entre représentation et abstraction, entre production artistique et rigueur de la pensée, entre le plan de la vie culturelle et le plan de l'analyse philosophique, qui permet de mieux saisir ce qui sera mis en système par les doctrines de la philosophie. Si tenue qu'elle soit, cette ligne de démarcation se donne donc à voir, entre autre, à travers le langage musical.

L'importance accordée à la musique dans *La Philosophie de l'inquiétude* se mesure à son emplacement. L'ensemble des deux premiers chapitres est consacré à ce que Deprun appelle ce « secteur de la vie culturelle ». À l'instar de Foucault et sa fameuse ouverture autour de la toile de Vélasquez dans *Les Mots et les Choses*, où l'analyse de l'œuvre artistique devient le point de départ de l'argument général, l'idée d'inquiétude, chez Deprun, prend forme à partir d'une analyse du mode mineur en musique, expliqué, non pas à partir des textes théoriques de Rameau, essentiels précisément pour le débat autour du couple majeur-mineur, mais à partir des commentaires qu'en font Lacépède, où, précisément, le mineur se lie à l'inquiétude.

10 Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, New York, Harper and Brothers, 1960, p. 15.

Les deux chapitres consacrés à la musique vont de la théorie à la pratique. Deprun définit d'abord le sentiment de l'inquiétude lié à l'impression du mode mineur. Aidé du vocabulaire de Lacépède et de son emploi précis du terme *inquiétude*, un cadre conceptuel couvrant et expliquant à la fois l'idée d'inquiétude et les principes du mode mineur est mis en place. S'ensuit un chapitre consacré à des études d'œuvres musicales, plus précisément à des opéras de Lully, de Destouches et de Campra, mais aussi de Rameau, de Rousseau et de Gluck. Les pages de partition donnent de l'épaisseur à l'argumentation développée dans le premier chapitre à partir de textes théoriques. Conclusion, l'inquiétude, dans ces scènes d'opéra, s'exprime par le passage au mode mineur et par le choix de motifs descendants.

298

Cette approche de l'histoire des idées est en réalité très éloignée de celle promue par Lovejoy. Si le point de départ est le même, l'accent est déplacé ailleurs. Du petit au grand, de l'insignifiant au décisif, la voie qui est suivie par Deprun permet de sonder l'ensemble de l'arrière-plan qui entoure les grands chefs-d'œuvre. Y peuvent aussi bien paraître des auteurs ethnographiques oubliés que des compositeurs tels que Campra ou Destouches. En un sens, chez Deprun, l'intérêt pour un auteur comme Sade ou l'explication de la théorie ramiste par Lacépède provient d'une même veine d'érudition. De la rigueur lexicographique à la conscience du contexte et des déviations linguistiques, l'histoire des idées telle que la pratique Deprun se rapproche en réalité des méthodes qui ont été prônées par la suite, mais sans jamais céder au jargon ou à la volonté de faire école. Or, dans l'assemblage de la méthodologie somme toute assez personnelle qu'est celle de Jean Deprun dans *La Philosophie de l'inquiétude*, la musique se situe au premier plan.

Comment cette étude, on dirait presque lexicale ou conceptuelle, de la musique se déploie-t-elle? Deprun commence par mettre en avant le spectacle de l'opéra comme principal catalyseur d'idées dans le domaine musical, « son caractère expressif ne pouvant être mis en doute ». Ce premier axiome établi, Deprun détaille la conduite de son analyse qui comprend à la fois la constitution d'un choix d'œuvres lyriques et un examen de leurs traits formels. Il travaillera donc à partir d'un « corpus de fragments lyriques où la ligne mélodique, le rythme, l'accompagnement harmonique [sont] mis au service de paroles explicitement inquiètes¹¹ ». On le voit, une analyse musicale traditionnelle, centrée autour des éléments constitutifs de tout discours musical, phrase mélodique, structure rythmique et orchestration, permettra de saisir une expression purement sonore de la notion de l'inquiétude. La présence de l'idée, elle, est indiquée par l'occurrence explicite du mot dans le texte de la partition. Une fois présentée,

11 Jean Deprun, *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979, p. 32.

cette méthode sera ensuite mise à l'épreuve à partir d'une quinzaine d'exemples lyriques tirés d'un répertoire qui couvre l'ensemble du XVIII^e siècle. C'est donc la présence lexicale exacte du mot qui, pour Deprun, constitue la condition de base de sa démarche. L'approche repose, en dernier lieu, sur le principe d'une relation descriptive entre texte et musique.

Deprun se limite, dans *La Philosophie de l'inquiétude*, au spectacle lyrique. La musique instrumentale pourra-t-elle, de la même manière, donner de l'épaisseur à une idée ? Deprun en est moins certain. Pourtant, si l'on accepte l'importance accordée aux occurrences lexicales dans la matière musicale, c'est dans la musique instrumentale qu'elle prend tout son sens. Dans les pièces à caractère, c'est le titre seul qui indique l'idée. Mais pour Deprun, conscient de la pratique de la nomenclature dans les recueils de pièces pour instruments, une telle voie ne serait pas aussi prometteuse que celle de l'opéra, car « le titre d'un morceau de musique instrumentale a toujours, en effet, quelque chose de conventionnel ». De plus, le sens du titre et le sens d'une pièce ne correspondent pas toujours, « et il arrive par surcroît que l'expressivité intrinsèque de l'œuvre prête à contestation de principe (le musicien voulait-il exprimer un sentiment ?) ou de modalité (le musicien a-t-il exprimé tel sentiment plutôt que tel autre ?) »¹².

Si l'on excepte la réserve exprimée à l'égard de la musique instrumentale, *La Philosophie de l'inquiétude* de Deprun fraye le chemin pour une ouverture de l'histoire des idées vers la musique instrumentale au XVIII^e siècle. Le goût pour les occurrences lexicographiques dans cet ouvrage se justifie ici pleinement. Le commentaire d'une idée, qu'elle soit une référence exacte ou une notion d'abstraction, dans une pièce instrumentale n'est possible que par la présence de la locution exacte dans le titre. Plus que dans aucun autre type de texte, les idées qui habitent les pièces de musique instrumentale sont conditionnées par le sens purement lexical du mot dans le titre qui représente l'idée concernée. À défaut d'un emploi textuel, conjugué dans l'espace d'une phrase donnée, en l'absence d'une syntaxe dont le mot ferait partie et par lequel le sens serait élargi, modéré ou rétréci, l'apparence d'un titre lexical dans un contexte purement instrumental pose de manière particulièrement frappante la question du sens précis d'un concept, d'une idée ou d'une pensée.

12 *Ibid.*, p. 31-32. Marian Hobson, elle, voit dans l'abondance de pièces à titre, une manie française de la représentation : « La musique française a toujours eu pour horizon la représentation programmatique [...]. Tant prévaut l'imitation dans les théories et pratiques musicales de l'époque qu'il faut l'invoquer, elle ou la représentation, chaque fois qu'on veut défendre un style musical. » (*L'Art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 238-329.)

Les titres utilisés dans la musique instrumentale du XVIII^e siècle peuvent-ils justifier une telle approche ? Il faut s'arrêter encore une fois sur le mot *idée* dans la préface de Couperin. À quoi renvoie-t-il exactement ? Le contexte évoqué par le passage est très clairement celui du moment de la création. Les références au travail de composition dominant le texte qui s'apparente à un fragment autobiographique. L'évocation des idées apparues pendant la gestation des morceaux retrace donc sans aucun doute une expérience personnelle. En ce sens, la notion d'*idée* relève de l'*inventio*, phase de recherche dans la composition d'une œuvre¹³. L'idée serait donc plutôt à ranger du côté de l'idée musicale, c'est-à-dire l'idée par exemple d'un motif ou de la forme d'une mélodie, l'idée de base qui permet de bâtir une composition dans son ensemble.

300

Mais ce n'est pas vraiment le sens que prend la notion d'*idée* dans la préface de Couperin. L'idée est à l'origine de l'œuvre, certes, mais elle n'est pas une idée formelle, elle ne concerne pas les éléments de forme qui constituent une structure musicale comme ceux de tonalité, de rythme, de motif ou de ligne mélodique. Au contraire, elle renvoie expressément à un élément situé en dehors de la musique, au-delà de toutes logiques d'harmonie, de mélodie, de thème ou de structure. Elle concerne simplement la dénomination lexicale de la pièce, qui, sans le titre, ne représente rien. La réticence, plus tardive, d'un Rousseau prouve bien cette nécessité du titre : « [...] pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudrait faire comme ce peintre grossier qui était obligé d'écrire au-dessous de ces figures : *C'est un arbre, C'est un homme, C'est un cheval*¹⁴. » L'importance de la préface de Couperin réside sans doute dans la valorisation du titre et dans l'établissement d'un lien entre ce dernier et le domaine de l'idée. Le titre ne renvoie pas à un objet interne de la pièce, mais à quelque chose qui relève de la pensée et qui ouvre les sens et la portée du travail musical.

La pratique des pièces à titres est une tradition importante dans le contexte français. Si François Couperin est le champion des pièces titrées avec seulement 27 pièces sans titre sur un total de 254 dans ses quatre livres de clavecin, les pièces à titres abondent déjà vers la fin du XVII^e siècle dans l'école française de luth. C'est le cas aussi pour la viole, où Sainte-Colombe les appelle *pièces*

13 Laurence Dreyfus a étudié la notion de l'*inventio* dans la création musicale, dans un contexte certes très différent mais voisin, celui de Johann Sebastian Bach (*Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 2004).

14 Jean-Jacques Rousseau, s. v. « Sonate », dans *Dictionnaire de musique ; Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1995, p. 1060.

*caractérisées*¹⁵. Quant à la musique à plusieurs instruments, la tradition des titres sera initiée par le même Couperin et plus ou moins pratiquée par ses successeurs dans la première moitié du XVIII^e siècle. La présence d'une formule écrite au-dessus d'une partition n'a pourtant rien d'exceptionnel en soi. Tout dépend du choix du titre. Aux indications de mouvement ou de danse s'ajoute, ou se substitue, le nom d'une personne, d'un lieu, d'un genre ou, plus généralement, toute idée pensable et imaginable. La valeur sémantique de ces dénominations est parfois douteuse, en particulier en ce qui concerne les noms de personnes. En étudiant le cas notamment de Rameau, mais aussi des flûtistes Hotteterre et Michel de la Barre, David Fuller se voit obligé d'admettre qu'on ne peut savoir si les noms des personnes choisies correspondent à de véritables portraits¹⁶. Quoi qu'il en soit, à la suite de Couperin, les titres plus ou moins parlants fourmillent dans la musique instrumentale, dans les pièces pour instruments seuls aussi bien que dans la musique de chambre. Si ce n'est pas toujours le cas, ces titres abordent souvent des sujets et des thématiques chers à l'histoire des idées. Certains se plient particulièrement bien à un traitement musical.

LE JE-NE-SAIS-QUOI

Deux exemples vont servir ici à montrer cette valeur du discours purement instrumental pour la discipline générale de l'histoire des idées. Dans la collection des *Nouveaux concerts* de Couperin, joués à la Cour de Louis XIV et publiés en 1724 avec, à la fin, la fameuse sonate en trio intitulée *Le Parnasse, ou l'Apothéose de Corelli*, le tout proposé sous le titre de *Goûts réunis*, on trouve, à l'intérieur du neuvième concert, un mouvement intitulé « Le Je-ne-sais-quoi ». Le mouvement fait partie d'une suite de pièces, écrites pour un instrument de dessus et une basse continue, portant des titres en français, formant, ensemble, le neuvième concert dont l'intitulé italien annonce le sujet : *Ritratto dell'amore*. Retraçant, telle une nouvelle carte de Tendre les étapes de la démarche amoureuse, le concert commence par « Le charme », « L'enjouement », et « Les grâces », continue avec « Le je-ne-sais-quoi », « La vivacité », « La noble fierté » et « La douceur », pour terminer par deux menuets sous le nom de « L'etcetera¹⁷ ». Nous mettrons de côté ici les enjeux que pose l'ensemble du

15 Pour une synthèse sur les pièces à titres, voir David Fuller, « Of Portraits », art. cit., p. 162-164. Le cas de Couperin est étudié, entre autres, dans Françoise Escal, « Les "Portraits" dans les quatre *Livres de clavecin* de Couperin », art. cit., et dans David Tunley, *François Couperin and the Perfection of Music*, Farnham, Ashgate, 2004, p. 84-120.

16 David Fuller, « Of Portraits », art. cit., p. 164-165.

17 Pour un commentaire sur l'ensemble de ce concert, voir Philippe Beaussant, *François Couperin*, trad. anglaise Alexandra Land, Portland, Amadeus Press, 1990, p. 188-189.

concert *Ritratto dell'amore*, pour nous limiter au seul mouvement du je-ne-sais-quoi.

Il se distingue de l'ensemble du concert en ce qu'il ne se présente pas comme un mouvement de danse. Mais comme le remarque David Tunley, il n'est pas le seul, car le mouvement qui suit, « La vivacité », n'est pas non plus une danse¹⁸. On est donc ici en présence d'une construction en forme de diptyque, où le je-ne-sais-quoi s'oppose au caractère du mouvement qui suit, les deux mouvements se distinguant ainsi de l'ensemble du concert dominé par des mouvements de danse. Le je-ne-sais-quoi ne se définit donc ni par négation, ni par pure contradiction, mais dans son rapport avec quelque chose de différent.

À regarder les deux mouvements de près, il devient plus patent encore que l'évocation du je-ne-sais-quoi passe par la mise en place d'un dispositif à deux faces. Le mouvement qui s'intitule le je-ne-sais-quoi se présente comme une pièce agitée, instable, comme un ensemble désorienté et sans dessein. Le thème principal qui ouvre le mouvement s'annonce avec une hésitation haletante, construit par des motifs sans cesse interrompus. La suite du mouvement se déploie en de longues parties indécises marquées par des croches descendantes par notes conjointes, pour, vers la fin, revenir au thème transformé. L'absence d'une structure rythmique de base renvoyant à la danse, qui pourtant caractérise la plupart des autres mouvements du concert, renforce la désorientation. Pour Philippe Beaussant, la célérité de la seconde partie de cette pièce indique une chasse vers le je-ne-sais-quoi¹⁹.

Or, ce je-ne-sais-quoi ne prend tout son sens que par rapport au mouvement qui suit. Ce mouvement, dont le titre est « La vivacité », est habilement conçu autour de la rigueur du contrepoint. Si l'on n'est pas en présence d'une vraie fugue, c'est néanmoins une pièce typiquement fuguée, telle qu'on les connaît chez Corelli par exemple. Le thème est rigoureusement construit sur un rythme dactylique répété, bâti autour d'un noyau simple qui tourne autour du premier degré. Le thème est repris par la basse avant de passer, dans les deux parties du mouvement, dans des tonalités différentes et de s'intensifier vers la fin de la pièce.

Cette même manière d'aborder le je-ne-sais-quoi à partir d'une présentation double opposant désordre et régularité apparaîtra quelques années plus tard, en 1734, dans *Le Cabinet du philosophe* de Marivaux qui oppose, exactement de la même manière, le désordre du je-ne-sais-quoi à l'ordre de la régularité dans la fiction d'un promeneur qui découvre le jardin du je-ne-sais-quoi, où

18 David Tunley, *François Couperin and the Perfection of Music*, op. cit., p. 85.

19 Philippe Beaussant, *François Couperin*, op. cit., p. 189.

règne la confusion, et le jardin de la beauté qui, lui, est parfaitement ordonné²⁰. Le double dispositif, dont se sert Marivaux pour définir et rendre manifeste l'idée du je-ne-sais-quoi, de par sa nature même indécis et confus, ressemble à la démarche de Couperin. Mais là où Marivaux a recours à un autre domaine artistique, celui de l'art des jardins, pour aborder le caractère imprécis du je-ne-sais-quoi, Couperin le fait directement à travers le discours instrumental. C'est comme si, chez Marivaux, pour saisir l'indicible, les mots ne suffisaient plus et que la métaphore ou l'allégorie s'imposaient comme par nécessité. Couperin, lui, opère directement là où Marivaux se voit obligé de passer par d'autres niveaux sémantiques. Dans le neuvième concert des *Goûts réunis*, la description et le commentaire du je-ne-sais-quoi oppose, sans le détour allégorique, l'ordre d'un mouvement fugué à la confusion d'une structure subtilement désordonnée pour donner une description sans précédent de l'idée du je-ne-sais-quoi.

LA SOLITUDE

À l'instar de Couperin, ses successeurs vont continuer à se servir de titres caractéristiques dans la musique de chambre. C'est le cas de Michel Corrette, où l'on trouve, par exemple, une collection de sonates pour violoncelle et basse continue, publiée en 1738 sous le titre *Les Délices de la solitude*. Contrairement au je-ne-sais-quoi de Couperin, c'est ici le recueil dans son ensemble qui est pourvu d'un titre. Les morceaux en eux-mêmes n'évoquent pas l'idée de solitude²¹. L'expression musicale va plutôt dans un sens opposé et la seule indication descriptive dans les pièces est l'indication « Bruit de chasse » dans le dernier mouvement de la quatrième sonate²².

Le sens du titre doit effectivement se situer ailleurs, et peut-être serait-il plutôt à chercher du côté de la pratique sociale du violoncelle. Ici, la partition pourra se mettre au service de la littérature où le violoncelle se présente comme l'instrument du seigneur solitaire. Est-ce un hasard si le *nobleman* anglais Milord Édouard, personnage énigmatique et voyageur solitaire dans *La Nouvelle Héloïse*, joue « lui-même passablement du violoncelle²³ » ? La situation est presque identique dans un roman beaucoup plus contemporain aux *Délices de la solitude*

20 Marivaux, *Journaux et œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 347. Nous remercions Trude Kolderup pour la référence à Marivaux. L'îlot de la beauté est un lieu stable et ordonné marqué par la perfection. Dans l'univers du je-ne-sais-quoi, par contre, tout semble le résultat du hasard et du désordre.

21 C'est également la remarque que font Seung-Yon Lee et Thomas Jakobi dans le livret du disque compact consacré à cette œuvre de Michel Corrette : Bassorum Vox, *Les Délices de la solitude*, Coviello Classics, 2010.

22 Michel Corrette, *Les Délices de la solitude*, Paris, Chez l'auteur, s.d., p. 17.

23 Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, I, Lettre 45, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1964, p. 125.

de Corrette, les *Mémoires du marquis de Mirmon ou le Solitaire philosophe* de Boyer d'Argens, publié deux ans auparavant, en 1736. Ici, c'est dans la retraite isolée, mais somptueuse, où vit le marquis de Mirmon, que le violoncelle trouve une place parfaitement naturelle. Entre toiles majestueuses et bibliothèques choisies, dans un luxe exquis consacré aux plaisirs de l'esprit, c'est dans une armoire du salon des tableaux que le valet va chercher « un violoncelle et un violon de Crémone²⁴ ». Comme Milord Édouard, qui accompagne ses propres gens, le marquis accompagne son valet de chambre dans les sonates pour violon de Corelli et de Mascitti. Le concert est suivi d'un souper où la conversation roule sur la tranquillité de la vie champêtre. De même, lorsque Rousseau va à la campagne, à Passy, méditer les futurs airs du *Devin du village*, c'est pour loger chez son ami Mussard qui joue du même instrument²⁵. Que ce soit dans *Les Confessions* ou dans les romans de 1736 et de 1762, décidément, on fait du violoncelle à la campagne! Les beaux esprits solitaires accompagnent leurs gens qui tiennent les parties de dessus. Avec *Les Délices de la solitude* publiés par Corrette en 1738, c'est toute une tradition du jeu de violoncelle dans l'isolement, tradition dont les romans se font l'écho, qui se transforme en un produit de vente sous forme d'une partition destinée à un public ciblé.

Entre le je-ne-sais-quoi de Couperin et *Les Délices de la solitude* de Corrette, ce sont deux manières différentes de saisir les idées à travers la musique instrumentale qui sont en jeu. Les idées viennent ainsi s'adjoindre à la musique à une époque où la distance entre la production de musique instrumentale et la pensée esthétique n'est en réalité peut-être pas si grande qu'on a souvent voulu le croire. Si ces idées promues par et à travers la musique ne peuvent en rien bouleverser la grande vue d'ensemble de l'histoire des idées au XVIII^e siècle, on trouvera, çà et là, des morceaux de musique instrumentale, des sonates, des suites et concertos dont les titres formeront un catalogue énumérant une pensée donnée par et à travers la musique. Ce catalogue ne se limite en rien à une pensée sur la musique elle-même ou à une esthétique. Il aborde au contraire les domaines les plus divers du savoir et de la pensée. C'est un dictionnaire différent des grands dictionnaires, mais c'est, sans doute, à sa façon, une encyclopédie musicale qui reste pour une grande partie à lire.

24 Boyer d'Argens, *Mémoires du marquis de Mirmon ou le Solitaire philosophe*, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1736, p. 121.

25 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 1959, p. 374.

DEUXIÈME PARTIE

Libertins et sadiens

LA CAGE ET L'OISEAU :
PROPORTIONS ANATOMIQUES ET PLAISIRS LIBERTINS

Joël Castonguay-Bélanger

Ils sont faits l'un pour l'autre. L'expression, souvent employée pour décrire l'attraction entre deux êtres découvrant le vertige d'un désir réciproque, n'a pas toujours eu le sens éthéré que voulait lui donner une certaine rhétorique assimilant le sentiment amoureux à une harmonie idéalisée entre deux âmes. Pendant que le roman sentimental du XVIII^e siècle s'efforçait de donner à la notion d'*affinité* – notion à l'origine scientifique et chimique – un sens avant tout immatériel et moral, le roman libertin se plaisait quant à lui à insister sur l'aspect physiologique d'une union qui, sous les auspices favorables de Vénus, visait en définitive à mettre en jeu des corps bien matériels. Si le désir pouvait naître d'une conformité de goûts et de caractères, il n'était pas pour autant étranger aux déterminations physiques qui se révélaient de manière bien concrète dans l'étreinte. Considérée sous l'angle purement mécaniste, l'affinité entre deux êtres pouvait être traitée comme une affaire de morphologie, de complémentarité entre des organes, et d'attirance soumise à l'épreuve de leur imbrication. *Être faits l'un pour l'autre*, dans son sens littéral, pouvait renvoyer à une simple question de géométrie et de proportion.

La question des affinités anatomiques en est une qui traverse les discours désignant les rapports sexuels au XVIII^e siècle. Tantôt abordée dans une visée érotique, tantôt suivant une tradition carnavalesque tendant à représenter les organes génitaux sous l'angle de la caricature, cette question s'appuie aussi plus sérieusement sur des discours médicaux et ethnographiques au sein desquels s'élaborent les normes et les modèles. Elle se situe au croisement de plusieurs objets étudiés par Michel Delon et appelle une approche transversale – semblable à celle qu'il a lui-même si souvent pratiquée – consistant à rétablir la continuité de la culture écrite des Lumières pour mieux en comprendre l'imaginaire, les répertoires discursifs et les schèmes de pensée. Pareille enquête engage des réflexions qui relèvent à la fois de l'étude des représentations et de la mise en discours du corps, mais aussi des savoirs et des croyances touchant la division entre les sexes, leurs désirs et leurs plaisirs spécifiques.

Si la symétrie et l'inversion ont longtemps représenté les schémas dominants à partir desquels on a voulu rendre compte de la similitude et de la différence naturelle entre les sexes¹, la dissymétrie – comme hantise et comme attrait – est au contraire ce qui ressort des différentes descriptions consacrées à la manière dont se conçoit alors l'agencement des corps sexués. Cette obsession de la dissymétrie est particulièrement manifeste dans la fiction libertine, qui, sur le mode allusif ou explicite, ne manque jamais de livrer quelques précisions touchant les dispositions anatomiques particulières de ses héros. L'hyperbole est souvent de mise lorsqu'il s'agit de décrire les dimensions phalliques avantageuses de l'amant face à une maîtresse qui, par convention, se doit d'être toujours surprise, partagée entre la crainte et l'admiration. Coextensif à l'imaginaire libertin, le thème de la disproportion des organes sexuels malmène en effet les savoirs traditionnels selon lesquels la nature, prévoyante, aurait fait l'homme et la femme complémentaires et anatomiquement conçus pour s'adapter l'un à l'autre. Chez plusieurs romanciers – Sade constituant à cet égard l'exemple le plus frappant –, l'intensité du plaisir sexuel est au contraire dépeinte comme directement proportionnelle à l'outrance, à la démesure, voire à l'incompatibilité mise en scène dans les ébats. Le triomphe d'une impossibilité supplante alors l'idéalisation d'une complémentarité.

Nombreux sont les traités d'hygiène sexuelle et de préparation au mariage qui, dans la France d'Ancien Régime, diffusent pourtant l'idéal de la juste mesure et valorisent les couplages bien réglés. C'est le cas du fameux *Tableau de l'amour conjugal* de Nicolas Venette, publié une première fois à la fin du xvii^e siècle et maintes fois réédité par la suite. Dans le deuxième chapitre intitulé « De la proportion naturelle, et des défauts des parties génitales de l'homme et de la femme », la description des parties naturelles idoines, si bien faites pour s'emboîter l'une l'autre qu'elles semblent avoir été « coulées au moule² », s'accompagne en effet d'une célébration émerveillée de la sagesse providentielle qui en aurait conçu les plans. Aucun avantage particulier n'est attaché aux organes masculins que la nature aurait pourvus avec trop de libéralité. Au contraire, précise le médecin, « les verges trop longues ou trop grosses ne sont pas les plus propres, ni pour la copulation, ni pour la génération. Elles incommodent les femmes et ne produisent rien. [...] Pour la commodité de l'action, il faut que la partie de l'homme soit médiocre, et que celle de la femme

1 Voir Michel Delon, « Le prétexte anatomique », *Dix-huitième siècle*, 12, « Représentations de la vie sexuelle », 1980, p. 35-48.

2 Nicolas Venette, *La Génération de l'homme ou Tableau de l'amour conjugal considéré dans l'état du mariage. Nouvelle édition* [1686], Hambourg, aux dépens de la Compagnie, 1758, t. 1, p. 40.

soit proportionnée³. » Les mariages heureux et féconds sont d'abord ceux que le hasard a voulu bien assortis sur ce plan : « [...] si nous aimons les personnes qui ont des inclinations et des parties proportionnées aux nôtres, notre flamme est heureuse, et il ne vient de notre amour légitime que des tendresses et des voluptés permises⁴. » Il arrive toutefois que ce même hasard conduise l'un vers l'autre des individus dont l'incompatibilité anatomique rend l'agencement impossible. Il s'est vu bien des unions, écrit Venette, rendues caduques par un défaut ou un excès d'envergure, sans parler des organes « mal figurés » qui eux aussi empêchent parfois la consommation du mariage. L'image de la clé et des serrures qu'il faut parfois forcer sert plus loin au médecin à évoquer les pucelages difficiles à vaincre et les sexes féminins trop étroits. Autant de mauvaises surprises que les époux pourraient pourtant s'éviter en s'inspirant de la république imaginée par Platon et en refusant de s'en remettre aveuglément au hasard dans leur quête du bonheur conjugal : « Si avant que de se marier on s'examinait tout nus, selon les lois de ce philosophe, ou qu'il y eût des personnes établies pour cela, je suis assuré qu'il y aurait quelques mariages plus tranquilles qu'ils ne le sont⁵ ». La compatibilité anatomique est autant la promesse d'une union paisible et féconde que de voluptueux plaisirs sur lesquels le discours médical n'a cependant pas tout le loisir de s'attarder.

Écrivant à la suite de Venette, et s'en inspirant à bien des égards, le chirurgien Louis de Lignac défendra la même thèse dans *De l'homme et de la femme considérés physiquement dans l'état du mariage* (1772). Sa réflexion sur les proportions idéales des organes déborde du cadre strictement mécanique de l'accouplement. S'il consent à aborder la question du plaisir dans sa relation avec la dimension du sexe masculin, ce n'est que pour mieux réfuter le rapport d'équivalence qu'on pourrait lui supposer. Ni la longueur ni la largeur ne sauraient selon lui constituer de « fortes inductions pour tirer des conséquences sur le plus ou le moins de talents en amour⁶ ». S'appuyant sur des observations rapportées par d'autres médecins avant lui, de Lignac rejette l'idée d'une puissance sexuelle ou d'une fertilité proportionnées à la taille de la verge. L'histoire offrait au contraire des exemples d'individus qu'une disproportion défavorable avait condamnés à une existence privée des délices du mariage : « [...] il y a eu des hommes qui n'ont pu être favorisés de l'amour, pour l'avoir été trop de la nature⁷. » Sur le plan médical, le signe le plus incontestable de la virilité pouvait paradoxalement

3 *Ibid.*, p. 46.

4 *Ibid.*, p. 49.

5 *Ibid.*, p. 55-56.

6 Louis de Lignac, *De l'homme et de la femme considérés physiquement dans l'état du mariage. Nouvelle édition* [1772], Lille, J. B. Henry, 1774, t. 2, p. 201.

7 *Ibid.*, p. 202.

se traduire en un obstacle jeté en travers du lit conjugal. D'où la valorisation, au sein de ces traités, d'une norme avant tout fondée sur le juste milieu.

Le ton n'est évidemment pas le même dans la littérature libertine, où la finalité reproductrice du mariage est complètement évacuée au profit de la célébration de la jouissance charnelle et d'une émancipation de la morale. Si les hasards du libertinage offrent rarement aux amants le loisir de se livrer à un examen préparatoire avant les ébats, il est cependant un savoir pratique que devraient posséder tous les esprits curieux qui entreprennent de s'initier aux plaisirs de l'amour. C'est du moins à la transmission d'un tel savoir que s'applique la libertine expérimentée de *L'École des filles* en s'entretenant avec sa jeune cousine ingénue. Dans ce dialogue en forme de leçon particulière publié une première fois en 1655, les questions naïves sont autant de prétextes à la satisfaction d'une curiosité dans laquelle, à en croire l'épître liminaire, les lectrices étaient elles-mêmes invitées à se reconnaître. À Fanchon qui voudrait savoir « quelles sortes de vits sont les meilleurs et les plus divertissants », Suzanne répond de manière avertie qu'il en existe « de toutes les façons », mais que ceux-ci « se réduisent à trois, qui sont petits, grands et moyens »⁸. Les deux premiers se traduisent généralement par une absence de plaisir et des inconvénients pour la femme. Le troisième correspond quant à lui au modèle le plus susceptible de « rempli[r] justement le conduit de la dame » et de la « chatouill[er] doucement »⁹. Ici encore, l'image d'une complémentarité anatomique l'emporte sur celle d'une masculinité exacerbée. Il importe également de reconnaître, précise Suzanne à sa cousine, que la taille n'est pas le principal facteur en jeu dans la jouissance féminine. Loin de réduire celle-ci à la rencontre mécanique de deux pièces bien ajustées, la libertine évoque un type d'affinité qui suggère la persistance d'une influence morale outrepassant les seules déterminations physiques :

[...] après tout, ma cousine, soit grands, soit petits, c'est la vérité qu'il n'y a rien de si savoureux et de si bon que le vit d'ami ; et quand un homme que l'on aime bien n'en aurait pas un plus gros que le petit doigt, on le trouverait meilleur que le plus grand d'un autre qu'on aimerait pas tant¹⁰.

La crudité du discours n'exclut pas une forme de raffinement philosophique qui donne presque des airs de sagesse au personnage professant les mystères, dans ce cas-ci parfaitement pénétrables, de l'amour physique.

Une autre forme de raffinement se rencontre dans l'écriture voilée que pratiquent certains écrivains pour décrire l'acte sexuel et désigner sans la dire

8 [Anonyme], *L'École des filles* [1655], dans *Libertins du XVII^e siècle*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 1172.

9 *Ibid.*, p. 1173.

10 *Ibid.*

la pénétration. Claude-Henri de Fusée de Voisenon, dans le conte de 1746 *Le Sultan Misapouf*, multiplie les scènes à double entente où l'union entre les sexes est encore une fois présentée comme la recherche d'une combinaison idéale et proportionnée. Une fée, fâchée d'avoir vu ses faveurs ignorées d'un roi dont elle était amoureuse, jette un sort à ses deux filles : celles-ci ne pourront être mariées que lorsque chacune aura trouvé un « petit doigt » assorti à son « anneau ». Pour ajouter à la bizarrerie de l'enchantement, la fée prend plaisir à contrarier la nature en donnant à la plus grande des deux filles un anneau minuscule, et à sa sœur, plus petite, un anneau aux dimensions prodigieuses. En raison de leurs « anneaux » hors du commun, la première est baptisée la princesse *Trop est trop*, l'autre, la princesse *Ne vous y fiez pas*. Par une série de glissements sémantiques et d'allusions on ne peut plus limpides, le conte décrit les essais infructueux et parfois douloureux des différents prétendants au mariage. On y voit des petits doigts grossir de manière étonnante lorsqu'on les approche des anneaux qu'on voudrait leur faire essayer, tandis que d'autres se dégonflent parfois sans prévenir. Le mariage est ici présenté comme l'objet d'une quête visant à réunir deux êtres dont les tailles respectives donnent une fausse idée des parties qu'il s'agit de joindre. Derrière la malédiction d'une pénétration impossible, la recherche du « petit doigt » convenable à l'« anneau » devient une manière de réécrire *Peau d'âne* et de rendre toute son ambiguïté sexuelle à l'épreuve par laquelle le couple idéal, dans le conte de Perrault, est censé se révéler l'un à l'autre. Dans son discours préliminaire, Voisenon admet qu'en dépit du langage voilé employé dans les épisodes les plus légers du *Sultan Misapouf*, la signification de ceux-ci ne manquera pas d'apparaître évidente même à ses lecteurs les moins clairvoyants : « [...] tout est voilé, mais la gaze est si légère que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau¹¹. »

Les problèmes d'échelle sont également au cœur d'un petit roman que Jean Galli de Bibiena publie en 1747. *La Poupée* met en scène un abbé qui devient éperdument amoureux d'une poupée qu'il aperçoit un jour par hasard dans une boutique. Sa beauté mystérieuse cause chez l'abbé une impression profonde et celui-ci ne peut que se soumettre à la pulsion qui le pousse à ramener la poupée chez lui. Quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il voit celle-ci s'animer et lui avouer être en fait un esprit aérien ayant pris cette apparence dans le but de procéder à son éducation amoureuse et morale. La passion née de cette rencontre singulière se heurte cependant rapidement à un problème de taille : comment peut-on aimer une « petite personne haute de sept à huit pouces¹² » ? Quels plaisirs en attendre ? Cette disproportion est à la fois ce qui fait obstacle

11 Claude-Henri de Fusée de Voisenon, *Le Sultan Misapouf*, Londres, s.n., 1746, t. 1, p. XV.

12 Jean Galli de Bibiena, *La Poupée*, La Haye, Pierre Paupie, 1747, t. 1, p. 42.

et alimente le désir trouble de l'abbé. Il lui est donc demandé de donner les preuves de son amour et de sa constance, de renoncer à ses anciens travers et à ses anciens défauts ; en retour, la poupée promet de croître de quelques pouces à chaque nouvelle démonstration des heureux changements opérés dans sa conscience. Empruntant ici encore à la tradition libertine et à l'univers du conte de fées, le récit offre cette fois une interprétation quasi littérale de cet « art de la gradation » dont procède toute entreprise de séduction bien menée et qui, selon la trame narrative étudiée par Michel Delon, doit guider l'amant dans sa conquête de l'ultime faveur¹³. La particularité de *La Poupée* est de mettre en parallèle, dans une sorte de parodie des réactions physiologiques du corps amoureux, la croissance d'un désir avec celle d'un corps. Le changement de proportion qui touche la taille de la poupée en mime un autre que l'écriture préfère voiler, mais que le narrateur donne à entendre dans le récit qu'il fait de son impatience de plus en plus difficile à contenir : « Mes désirs, en suivant la gradation de la métamorphose, augmentaient aussi d'ardeur¹⁴. » Les plus faibles vus ne perdaient encore une fois rien du tableau.

Les lecteurs que laissait froids ce registre allusif pouvaient toujours se rabattre sur les romans dans lesquels abondaient les descriptions explicites de sexes déployés et prêts à l'action. La pornographie, telle que la pratiquent les romanciers libertins du XVIII^e siècle, se distingue par un culte de la figure mythologique de Priape et des phallus démesurés. Loin d'être soumis à la norme de compatibilité et de complémentarité mise en avant dans les représentations exemplaires de l'amour conjugal, le sexe masculin est dans cette littérature un objet avant tout glorifié pour sa taille et pour la toute-puissance que celle-ci est censée évoquer. La capacité à éprouver et à donner du plaisir est dépeinte comme proportionnelle à une disposition anatomique qu'il s'agit chaque fois de magnifier avec toute l'enflure (verbale) nécessaire. Comme l'explique à une novice une consœur plus instruite dans l'*Histoire de dom Bougre, portier des chartreux* (1741), l'un des classiques du genre, tous les vits ne sont pas égaux en regard des félicités qu'ils procurent : « [...] plus il est gros, plus il est long, plus il est dur, plus il fait de plaisir à une femme, parce qu'il remplit davantage, il frotte bien plus fort, il entre bien plus avant, il produit des délices, des élancements qui vous ravissent¹⁵. » L'anaphore fait bien sentir une causalité qui s'impose comme axiome dans une grande partie de la littérature libertine du temps :

13 Michel Delon, *Les Lumières ou le Sens des gradations*, Athènes, Fondation nationale de la recherche scientifique, 2004.

14 Jean Galli de Bibiena, *La Poupée*, op. cit., t. 2, p. 50.

15 Gervaise de Latouche, *Histoire de dom B***, portier des Chartreux* [1741], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. Patrick Wald Lasowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2000, p. 360.

lorsqu'il est question du vit, le *plus* est toujours synonyme de *mieux*. L'argument physiologique faisant du sexe féminin non seulement un réceptacle à « remplir », mais à remplir le plus généreusement possible, institue chez les héros libertins une hiérarchie des talents qui fait oublier les avis médicaux formulés par Venette et de Lignac.

Cette hiérarchie trouve d'ailleurs à s'appuyer dans les discours les plus divers. Les récits des voyageurs et l'anthropologie comparée à laquelle se livrent les compilateurs contribuent à donner une valeur universelle à l'idée selon laquelle les hommes les mieux pourvus anatomiquement seraient les plus recherchés par les femmes. Cornelius de Pauw, citant dans ses *Recherches philosophiques sur les Américains* des observations rapportées par le navigateur Amerigo Vespucci, présente comme un fait l'habitude des femmes du Nouveau Monde d'employer différents artifices – drogues, insectes venimeux, caustiques – pour provoquer le gonflement maximal du membre viril de leur partenaire. Ce sont encore les femmes américaines qui, dans les régions où pousse la plante dont on tire le caoutchouc, ont inventé un stratagème pour accroître la taille de la verge et ainsi « augmenter les sensations et les extases de la jouissance¹⁶ ». Les exemples trouvés aux quatre coins du monde suivent la trajectoire de l'entreprise coloniale et alimentent une mythologie des peuples fondée sur la dimension des sexes que certains anatomistes de la fin du siècle proposeront de transformer en une classification des races¹⁷.

On sait le type de justifications philosophiques que Sade, lecteur attentif de Cornelius de Pauw et d'ouvrages comme *L'Esprit des usages et des coutumes des différents peuples* de Jean-Nicolas Démeunier, tirera de ces leçons de relativité culturelle¹⁸. Les pratiques sexuelles incongrues observées sur d'autres continents sont pour lui autant d'arguments démontrant la juste place de l'excès, du curieux et du bizarre chez une nature qui, justement, ignore ce genre de distinction. L'excès dans la débauche professé par ses personnages s'accompagne ainsi d'une apologie de la démesure dans l'ordre anatomique. Dans *Aline et Valcour*, l'utopie de l'île de Tamoé n'est pas seulement remarquable par ses lois, ses mœurs et son gouvernement, mais ses habitants se distinguent également par une supériorité morphologique qui s'étend jusqu'aux organes sexuels :

- 16 Cornelius de Pauw, *Recherches philosophiques sur les Américains*, Berlin, Decker, 1768, t. I, p. 65.
- 17 Ce sera par exemple la position défendue par le médecin anglais Charles White qui, dans *An Account of the Regular Gradation in Man*, défend la thèse d'une échelle des races rendue manifeste par la dimension du pénis : « Que le pénis d'un Africain est plus grand que celui d'un Européen a, je crois, été démontré dans toutes les écoles d'anatomie de Londres. » (London, s.n., 1799, p. 61, je traduis.)
- 18 Voir Michel Delon « La copie sadienne », *Littérature*, 69, février 1988, p. 87-99 et « Les références ethnologiques dans le libertinage sadien », *Études de lettres*, 3, « Voyage et libertinage (xvii^e-xviii^e siècles) », dir. Frédéric Tinguely et Adrien Paschoud, 2006, p. 43-51.

[...] il n'était point de pays dans le monde où les proportions viriles fussent portées à un tel point de supériorité et que, par un autre caprice de la nature, les femmes étaient si peu formées pour de tels miracles, que le dieu hymen ne triomphait jamais sans secours¹⁹.

L'imaginaire sadien ne se contente pas de reprendre le fantasme du *grand phallus*, mais lui préfère celui du phallus *trop grand*, celui qui frappe, choque et effraie par la disproportion et le contraste avec le lieu qu'on lui destine.

Le thème de la disproportion traverse l'œuvre de Sade. Il sert à caractériser les anatomies masculines et à transformer les sexes tantôt en instruments de plaisir, tantôt en instruments de torture. Alors que le vice pousse les personnages les plus dépravés à rechercher les membres taillés à leur démesure, la vertu transforme en victimes ceux qui voudraient au contraire fuir leur menace. Dans *l'Histoire de Juliette*, l'héroïne ne recule jamais devant la perspective d'un assortiment difficile. La description de ses ébats avec l'ignoble Clairwil est l'occasion pour Sade de multiplier les métaphores et les hyperboles afin de rendre compte d'une union placée sous le signe de l'excès. L'organe du père Claude, moine fougueux au service des deux débauchées, fait l'objet d'analogies qui en révèlent la puissance extraordinaire, mais le déréalisent en même temps derrière un certain grotesque :

« Tiens, poursuit notre libertine, en se troussant, voilà où je veux le nicher ; vois si la cage est digne de l'oiseau ». Se jetant aussitôt sur le lit, la coquine a bientôt mis le braquemart à l'air. « Oh ! juste ciel, quel engin !... Juliette », me dit Clairwil, en se pâmant d'avance, « saisis cette poutre, si tes mains peuvent l'empoigner, et conduis-la ; je te rendrai bientôt le même service. » [...] Oh ! mes amis, qu'on a raison de citer un carme, quand on veut offrir un modèle de vit et d'érection. Le membre de Claude, semblable à celui d'un mulot, portait neuf pouces six lignes de tour, sur treize pouces de long, tête franche ; et cette tête redoutable, mes amis, mes deux mains l'empoignaient à peine. C'était le plus beau champignon, le plus rubicond qu'il soit possible d'imaginer²⁰.

De l'image innocente de l'oiseau, on passe au braquemart, à l'engin, à la poutre avant d'arriver à celle du mulot et du champignon coloré. La nature est prise comme modèle de l'objet pour mieux faire apparaître comment celui-ci s'en écarte par un « miracle » qui a fait en sorte de le doter de trois testicules.

19 Donatien Alphonse François de Sade, *Aline et Valcour* [1795], dans *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, p. 662.

20 *Id.*, *Histoire de Juliette* [1801], dans *ibid.*, t. III, 1998, p. 584-585.

L'anomalie physique participe chez Sade d'une valorisation de la monstruosité qui se manifeste par la forte récurrence du terme pour qualifier le membre viril. « Vit monstrueux », « dard monstrueux », « glaive monstrueux » sont des locutions qui réapparaissent de manière assez prévisible dans les portraits des personnages masculins pour désigner ce qui, chez eux, et selon la définition donnée au mot « Monstre » par l'*Encyclopédie*, relève d'une « conformation contraire à l'ordre de la nature ». La monstruosité fait l'objet de calculs et se présente souvent accompagnée de mensurations précises destinées à frapper l'imagination. Faisant concurrence au membre de « neuf pouces six lignes de tour, sur treize pouces de long, tête franche » du moine Claude, celui de Noircueil fait « sept pouces de tour sur onze de long », celui de Saint-Fond « sept pouces de long sur six de tour [...] surmonté d'une tête de deux pouces au moins, beaucoup plus grosse que le milieu du membre ». Nous sommes bien loin des « six ou huit pouces de long et trois ou quatre de circonférence » recommandés par Nicolas Venette dans le *Tableau de l'amour conjugal*²¹. Les membres artificiels parfois appelés en renfort par les libertins de Sade ne sont pas plus modestes, comme l'attestent celui de « quatorze pouces de long sur dix de tour » dont Dolmancé réclame « les plus terribles coups »²², et celui dont Juliette pénètre Laurette et qui fait quant à lui « huit pouces de tour sur douze de long »²³. La précision des mesures transforme en inventaire tératologique des récits qui se complaisent dans l'outrance, suivant la logique sadienne qui valorise la recherche frénétique de la nouveauté, la transgression et le rejet des limites physiques. Vecteur de plaisirs, cette monstruosité phallique fait pourtant aussi des victimes lorsqu'elle se rencontre chez des créatures telles que le géant Minski. En vertu de son « anchois de dix-huit pouces de long sur seize de circonférence, surmonté d'un champignon vermeil et large comme le cul d'un chapeau », foutre et tuer pour lui ne font qu'un. L'organe qui chez l'homme ordinaire est source de vie, principe créateur, est chez lui l'accessoire d'une forme raffinée de meurtre dont il est seul à jouir. Son action le rattache aux opérations cycliques de la nature au sein desquelles la vie et la mort apparaissent comme deux états d'une même matière en transformation : « Je suis un monstre, vomé par la nature pour coopérer avec elle aux destructions qu'elle exige »²⁴.

Toute la littérature licencieuse du XVIII^e siècle ne partage pas les noirceurs et les violences caractéristiques de l'imaginaire sadien. On y rencontre néanmoins

21 Nicolas Venette, *La Génération de l'homme*, op. cit., p. 42.

22 Sade, *La Philosophie dans le boudoir* [1795], dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, p. 104.

23 *Id.*, *Histoire de Juliette*, éd. cit., p. 262. La liste est longue de tous les membres que Sade dote de dimensions aussi précises qu'excessives. Michel Delon en offre un relevé dans la première note de cette même page.

24 *Ibid.*, p. 704.

souvent une terminologie qui tend à présenter la pénétration davantage comme une entrée en force et un assaut menaçant qu'une conjonction heureuse. *Dard, bélier, braquemart, lance, glaive, pistolet, flèche* : les mots employés pour décrire le sexe masculin en action sont autant de métaphores de ce qui brise, perfore, enfonce, conquiert. La chose est particulièrement frappante dans les épisodes de dépuclage souvent mis en scène dans les romans qui racontent l'apprentissage érotique d'une jeune fille. De *Thérèse philosophe* à *Margot la Ravaudeuse*, en passant par *L'Éducation de Laure*, la scène est jouée et rejouée selon un nombre fini de variations dont l'originalité réside essentiellement dans les expressions nouvelles imaginées pour la décrire. La ravaudeuse de Fougeret de Monbron, pour peindre la douleur aiguë causée par l'intromission du « monstre à jamais vénérable » qui lui prend sa virginité, métaphorise ainsi la disproportion éprouvante qu'elle ressent : « [...] je crus que Priape et toutes ses dépendances m'entraient dans le corps »²⁵. Félicia et Lolotte, toutes deux héroïnes de Nerciat, ont à subir le même tourment avant de pouvoir lancer leur heureuse carrière dans le libertinage. L'épreuve se révèle particulièrement laborieuse pour la seconde, dont les efforts vains et répétés pour triompher d'un pucelage difficile font l'objet de plusieurs chapitres dans le roman *Mon noviciat ou les Joies de Lolotte* (1792). Les diverses tentatives, représentées de manière souvent burlesque, sont autant d'occasions pour la jeune narratrice de faire état d'un défaut de proportion qu'elle perçoit comme la cause d'une conjonction impossible. Nerciat se plaît à inventer différentes manières de décrire les raisons d'un échec que les personnages attribuent avant tout à des dimensions mal assorties :

— Vos appâts en miniature soutiendront-ils bien le rude assaut que leur destine ceci qui ne leur est guère proportionné ? (Je m'en étais saisie ; ma main en faisait à peine le tour) [...]

— Essayez toujours, monsieur, cela ira comme il pourra.

Se jouant du sens d'un mot qui, depuis le début du XVIII^e siècle, pouvait désigner un outil dont les voleurs se servaient pour forcer les serrures, Félicité, spectatrice assistant à la scène, y va d'une prédiction qui se confirmera : « Non, non, mademoiselle, jamais avec vos seize ans et votre trou d'aiguille, vous ne logerez ce Monseigneur-là »²⁶. L'attente sera finalement récompensée le jour où se présente devant Lolotte un membre viril parfaitement adapté

25 Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* [1750], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. cit., t. I, p. 826.

26 Andréa de Nerciat, *Lolotte*, éd. Jean-Christophe Abramovici, Paris, Zulma, 2001, p. 76. L'éclaircissement du terme *Monseigneur* fait l'objet d'une note de Jean-Christophe Abramovici.

pour l'opération. « Rondelet, longuet, effilé », le sexe est d'une forme et d'une grandeur tout à fait adéquates. « C'est comme si nous l'avions exprès commandé chez le faiseur ! », s'exclame cette fois Félicité²⁷. Jamais la défloration n'est chez Sade l'objet d'une quête aussi longuement développée. La manière est de même rarement aussi plaisante. Les difficultés associées à la différence de taille sont tout simplement ignorées au profit d'une méthode qui consiste au contraire à soumettre les vierges aux plus gros vits qui soient, comme l'affirme Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir* :

C'est une folie que d'imaginer qu'il faille, autant qu'il est possible, ne faire dépuceler une jeune fille que par de très petits vits, je suis d'avis qu'une vierge doit se livrer au contraire aux plus gros engins qu'elle pourra rencontrer, afin que les ligaments de l'hymen plus tôt brisés, les sensations du plaisir puissent aussi se décider plus promptement dans elle²⁸.

Épisode incontournable de l'imaginaire du roman pornographique, la scène du dépucelage est ainsi, dans sa récurrence obsessive, une manière de redire la relation d'équivalence fantasmatique entre intensité du plaisir et force de pénétration. Le sexe féminin valorisé est conséquemment le sexe petit, étroit, celui qui résiste ; inversement, le sexe trop grand est chez une femme une anomalie qui demande à être corrigée par les moyens de l'art. Les solutions imaginées par certains personnages pour recréer l'illusion d'une étroitesse idéale peuvent paraître loufoques quand elles ne font pas, comme chez Sade, frémir d'horreur. On en retrouve des exemples jusque dans les brochures érotiques qui, profitant des relâchements de la censure sous la Révolution, entendent offrir à leurs lecteurs une « science pratique de l'amour » déclinée en différentes méthodes et postures pour parvenir à la jouissance. Pincés, agrafes et attaches font ainsi partie de l'attirail nécessaire pour goûter à la vingt-septième des quarante manières répertoriées dans *l'Art de foutre en quarante manières*, prétendument imprimé à Amsterdam en 1789 (mais dans les faits en 1833), et qui propose un mode d'emploi pour le faire « en con goulu²⁹ ». Une autre alternative consiste, comme l'explique ailleurs Nerciati, à troquer l'« entrée congrue » pour le « rétif anneau »³⁰ des plaisirs antiphysiques – en d'autres mots, à pratiquer la sodomie. Les libertins de Sade sont nombreux à défendre celle-ci, dans le cadre de pratiques tant hétérosexuelles qu'homosexuelles, en prétextant trouver dans le triomphe de ce nouvel obstacle un plaisir plus « électrisant ». Ici

27 *Ibid.*, p. 94.

28 Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. cit., p. 76.

29 [Anonyme], *Art de foutre en quarante manières ou la Science pratique des filles du monde*, éd. Michel Delon, Paris, Mille et une nuits, 2005 (1^{re} éd. Amsterdam, 1789 [1833]).

30 Andréa de Nerciati, *Lolotte*, éd. cit., p. 221 et 223.

encore, la disproportion est le fantasme qui hante les discours, mais on en trouve parfois qui, pour réhabiliter une pratique que la morale chrétienne qualifiait de « contre nature », invoquent au contraire des raisons anatomiques. À en croire Dolmancé, en effet, la sodomie, loin de s'opposer aux vues de la nature, ne fait au contraire que prendre acte des intentions que celle-ci a manifestées en créant les morphologies humaines :

Ah ! sacredieu, si son intention n'était pas que nous foutions des culs, aurait-elle aussi justement proportionné leur orifice à nos membres ? Cet orifice n'est-il pas rond comme eux ? Quel être assez ennemi du bon sens peut imaginer qu'un trou ovale puisse avoir été créé par la nature pour des membres ronds³¹ !

318

L'argument finaliste de la complémentarité entre les sexes est détourné au profit d'une réinterprétation parodique qui voit dans la forme de l'organe le critère essentiel pour déterminer le lieu de son enchâssement. Comment s'opposer aux raisonnements géométriques que dictait la nature ?

Cette dernière question est posée avec encore plus d'à propos dans un roman bien moins connu daté de 1778, *Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds*. Dans un langage volontiers cru et vulgaire, la narratrice qui donne son nom à l'ouvrage raconte l'histoire de ses débuts comme fille de joie dans un bordel. Faisant écho à *Candide*, son récit propose une réécriture ironique et grivoise de l'optimiste leibnizien et se plaît à donner à des expressions telles que « se mettre *au mieux* » et « *tout est bien* » une connotation sexuelle explicite. La géométrie est également mise en scène par l'entremise d'un des clients du bordel, un académicien qui, armé de tout un attirail de règles, de compas, de *récipiangles* et d'équerres, décide de transformer ses visites en leçons particulières. Sous sa gouverne, Lyndamine et ses collègues voient les choses de l'amour prendre de nouveaux noms, être décrites dans un langage savant : lignes, droites, courbes, surfaces, volumes et solides sont désormais employés pour décrire la combinaison et le mouvement cadencé des corps à l'horizontale. La leçon sur l'hypoténuse est quant à elle l'occasion de déterminer la grandeur idéale du sexe masculin, en fonction de la taille, de la hauteur des fesses et de l'angle formé avec celui de la femme. La pénétration même est racontée dans un langage qui, littéralement, *vulgarise* la matière du discours savant : « La belle Lyndamine a reçu, dans un des cylindres les plus parfaits, un prisme quadrangulaire, dont la tête est ellipsoïdale. Jamais prisme ne fut plus géométriquement circonscrit³². » L'irruption d'une telle terminologie dans ce roman ne manque pas de produire un effet grotesque, mais derrière la caricature se signale de nouveau la place

31 Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. cit., p. 80.

32 [Anonyme], *Lyndamine ou l'Optimisme des pays chauds*, Londres, s.n., 1778, t. 1, p. 157.

occupée dans le discours libertin par la question des proportions, ainsi que leurs relations avec la quête d'un plaisir maximal.

De ces différentes façons d'écrire et de décrire l'amour physique dans la littérature libertine du siècle des Lumières, on retiendra surtout l'aversion des plaisirs uniformes et des conjonctions trop faciles. Dans le vertige des calculs, de l'écriture gazée et des métaphores déréalisantes, les anatomies extraordinaires et la manière dont elles se donnent à lire, redisent l'attrait du plaisir nouveau et des configurations inédites à la poursuite desquels se lancent tant de héros libertins³³. Elles nous parlent d'un imaginaire fantasmatique qui se plaît à jouer avec les normes, à les parodier et à les déconstruire, et qui engage du même coup la connivence d'un lecteur qui n'est pas dupe des mirages qu'on lui présente. La crainte ou le désir inspiré par la disproportion anatomique se traduit par une mise en spectacle de la pénétration, de ses plaisirs, de ses aléas, de ses petites et de ses grandes surprises. L'humour et l'insolence ne sont d'ailleurs jamais loin des masques déformants que cette littérature n'hésite pas à faire porter à Éros, quitte à annihiler du même coup le désir qui pourrait naître devant les tableaux licencieux qu'elle compose.

Suivant la logique véhiculée par l'univers pornographique, la démesure ne vaut qu'autant qu'elle est phallique et constitue le seul substitut admissible à la complémentarité idéale. Symbole archaïque de la puissance virile, la taille du phallus voit sa fonction reconduite par les auteurs qui persistent à en faire le principal critère à l'aune duquel mesurer l'intensité de la jouissance sexuelle. Au tour de lui s'organisent les représentations particulières des sujets désirables et des sujets désirants en fonction d'un répertoire convenu de situations qui sont reprises d'un roman à l'autre. L'intérêt littéraire qu'on peut trouver à la représentation d'un principe si souvent rabâché réside justement dans l'originalité et l'inventivité stylistique que sa répétition, voire son martèlement, impose aux auteurs soucieux de maintenir au niveau voulu les désirs supposés des lecteurs. Qu'un même organe puisse à la fois susciter un rire gai chez Nerciat et faire frémir chez Sade montre bien que ce principe en est un qui engage avant tout des questions de représentation, de mise en discours, de normes et de croyances qui se construisent et se diffusent en dépit des savoirs médicaux sur lesquels s'érigera ce qui ne s'appelle pas encore la *sexologie*. Cette valorisation de la disproportion pourrait d'ailleurs sembler aller de soi tant notre époque contemporaine entretient elle-même un discours s'amusant à répéter que taille et plaisir vont de paire. De ce discours naît une incertitude embarrassée, qui

33 Voir Michel Delon, « Un débat au siècle des Lumières. Peut-on inventer un plaisir nouveau ? », dans Monique Ipotesi et Maria Grazia Porcelli (dir.), *Plaisirs à l'époque des Lumières*, Tarento, Lisi, 2003, p. 19-39.

n'ose se dire à voix haute, mais qui n'a pas manqué d'inspirer une exploitation marchande insistante et de susciter l'apparition d'un charlatanisme moderne d'autant plus insidieux qu'il se manifeste à l'abri des regards, dans le secret des échanges électroniques. À ces vendeurs d'orviétan nouveau genre, l'histoire des idées semble fournir l'heureuse perspective d'une demande inscrite dans la longue durée.

DE L'ANTRE DE TROPHONIUS AU RIRE DE DÉMOCRITE : FONTENELLE ET LA MOTHE LE VAYER

Fabrice Chassot

Comment l'auteur des *Nouveaux dialogues des morts* a-t-il pu écrire les *Entretiens sur la pluralité des mondes*? Lui qui faisait dire à Montezume: « [...] nous étions bien heureux d'ignorer qu'il y eût des sciences au monde; nous n'eussions peut-être pas eu assez de raison pour nous empêcher d'être savants¹. » Lui qui moquait la présomption et l'ambition démesurée de la philosophie cartésienne, en faisant dialoguer Descartes avec un imposteur.

Les *Mondes* souscrivent sans doute à l'épistémologie gassendiste du vraisemblable apparentiel². Mais le regard jeté sur la science est toujours empreint de scepticisme. L'explication mécaniste des phénomènes est considérée comme conjecturale. « On veut que l'univers ne soit en grand, que ce qu'une montre est en petit³ », déclare le philosophe à la marquise. Les certitudes se limitent à quelques observations qui ont coûté des peines infinies: on a pu dresser une cartographie lacunaire du ciel, on ne doute plus que Vénus tourne autour du soleil, Jupiter et Saturne ont elles aussi des lunes. Fontenelle ne démentirait pas ce qu'il fait dire à Descartes dans les *Nouveaux dialogues des morts*. La science n'a trouvé que « quelques petites vérités peu importantes, mais qui amusent⁴ ».

Quels que soient ses progrès, notre savoir restera lacunaire et relatif: « [...] nos sciences ont de certaines bornes que l'esprit humain n'a jamais pu passer, il y a un point où elles nous manquent tout à coup; le reste est pour d'autres mondes où quelque chose de ce que nous savons est inconnu⁵. » Nourri des tropes de Sextus Empiricus, le scepticisme moderne souligne combien nos conceptions sont tributaires de notre position dans l'univers, de notre constitution physique,

1 Bernard de Fontenelle, *Nouveaux dialogues des morts* [1683], éd. Jean Dagen, Paris, Didier, 1971, p. 255.

2 Je me permets de renvoyer à Fabrice Chassot, *Le Dialogue scientifique au XVIII^e siècle. Postérité de Fontenelle et vulgarisation des sciences*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 533.

3 Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [1686], éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, p. 64 (je souligne). L'usage de verbes modalisant la certitude est constant dans les *Mondes*.

4 *Id.*, « Dialogue entre Descartes et le troisième faux Démétrius », dans *Nouveaux dialogues des morts*, éd. cit., p. 381.

5 *Id.*, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 115.

de notre mode de vie. « Et combien ceux qui sont posés sous la ligne auront-ils le tempérament et par conséquent la ratiocination diverse de ceux qui ont le jour et la nuit chacun de six mois entiers et consécutifs⁶ », constatait La Mothe Le Vayer. En envisageant la pluralité des mondes, Fontenelle amplifie cette relativisation du point de vue. D'ici à la Chine, il existe presque « d'autres principes de raisonnement ». Quels seraient-ils dans d'autres mondes, où pourrait exister un sixième sens, qui nous apprendrait bien des choses que nous ignorons⁷? Chez Fontenelle comme chez La Mothe Le Vayer, une même métaphore résume la relativité de notre savoir comme notre propension à l'erreur : « Il me paraît qu'elle [la nature] a mis dans l'imagination certaines lunettes, au travers desquelles on voit tout, et qui changent fort les objets à l'égard de chaque homme⁸. »

322

L'attention aux conditions et aux déterminations de la pensée n'est pas sans bénéfiques épistémologiques. Après La Mothe Le Vayer, Fontenelle ne craint pas de mettre en doute la parfaite uniformité que les savants supposent dans les mouvements célestes : la rotation de la Terre est-elle toujours de vingt-quatre heures⁹? Ne le supposons-nous pas trop aisément, selon un tour familier à notre esprit, qui « ne concevant rien qu'à sa mode, et selon sa portée, présuppose volontiers une plus grande uniformité et égalité aux choses de la nature qu'il n'y en a¹⁰ »? Par son acuité critique, le scepticisme peut être d'un grand usage dans les sciences. De fait, La Mothe Le Vayer ne rejette pas la quête du savoir, au contraire, mais estime qu'il faut savoir se contenter du vraisemblable.

Les *Mondes* peuvent donc moquer la vanité des sciences. De l'homme, Fontenelle écrit :

Pourrions-nous bien nous figurer quelque chose qui eût [...] une durée si courte et des vues si longues, tant de science sur des choses presque inutiles, et tant d'ignorance sur les plus importantes¹¹ ?

6 François de La Mothe Le Vayer, « De la philosophie sceptique », dans *Dialogues faits à l'imitation des Anciens* [1632], éd. André Pessel, Paris, Fayard, 1988, p. 31.

7 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 93 et 115.

8 « Chacun a ses visions et ses préventions, comme ces lunettes, qui lui font voir les objets à leur mode, leur couleur, ou le vice du verre s'attribuant aisément à ce qui est regardé. » (François de La Mothe Le Vayer, « Le banquet sceptique », dans *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. cit., p. 109.)

9 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 165.

10 La Mothe Le Vayer, « De la philosophie sceptique », dans *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. cit., p. 56.

11 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 94. Réflexion qui fait écho à cette pensée de Pascal, consacrée aux pyrrhoniens : « Quelle chimère est-ce donc que l'homme ? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradictions, quel prodige ? » (Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, frag. 122). Voir aussi le frag. 581.

Ce rapport critique à la science s'adosse à une vision de l'homme proche du scepticisme moderne. L'être humain, changeant et bigarré, serait indéfinissable pour Fontenelle : « Il n'y a point pour les hommes de caractère fixe et déterminé ; j'aime assez cette idée-là, repris-je ; nous formons un assemblage si bizarre qu'on pourrait croire que nous serions ramassés de plusieurs mondes différents¹². » Pour les sceptiques modernes, l'infinie variété des hommes et de leurs opinions trahit l'inconstance de notre esprit¹³. Or, au cours de son entretien avec la marquise, le philosophe des *Mondes*, presque à son insu, oubliera sa réserve dubitative pour s'emporter à croire l'existence d'extraterrestres :

[...] dans le moment où vous venez de me surprendre, si vous m'eussiez contredit sur les habitants des planètes, non seulement je les aurais soutenus, mais je crois que je vous aurais dit comment ils étaient faits. Il y a des moments pour croire, et je ne les ai jamais si bien crus que dans celui-là¹⁴.

Imitant le naturel de la conversation, le dialogue devient notation des mouvements spontanés de l'esprit, et enregistre la nature irrésolue de l'être humain, capable de prendre soudainement fait et cause pour une opinion qu'il critiquait juste avant.

Nanti de ses « lunettes », « chacun transporte sur les objets les idées dont il est rempli¹⁵ ». Les *Mondes*, après les *Nouveaux dialogues des morts*, peuvent moquer à bon droit la folie universelle, ironiquement étendue à l'univers entier, car « il n'y a pas d'apparence que nous soyons la seule sottise espèce de l'univers¹⁶ ». Si, comme l'imagine l'Arioste, la Lune recueillait tout ce qui se perd ici-bas, « il n'est pas croyable combien il y [aurait] dans la Lune d'esprits perdus ». Le paladin « Astolfo fut fort étonné de voir que les fioles de beaucoup de gens qu'il avait crus très sages étaient pourtant bien pleines¹⁷ ». Un philosophe peut donc voir la Terre comme « une grosse planète qui va par les cieux, toute couverte de fous¹⁸ ».

Le motif de la folie universelle est un lieu commun de l'époque, relayé aussi bien par Pascal, La Rochefoucauld, Boileau que par La Mothe Le Vayer. Mais la science permet de prendre toute la mesure de notre folie. La conception « bien mécanique¹⁹ » de l'univers a le mérite, par sa trivialité, de heurter notre complaisance pour toute forme de pensée magique. L'idée que l'univers

¹² *Ibid.*, p. 138.

¹³ Sur l'homme comme être irrésolu, voir les analyses de Sylvia Giocanti, dans *Penser l'irrésolution : Montaigne, Pascal, La Mothe Le Vayer*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 91-191.

¹⁴ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 112.

¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

fonctionne à peu près comme une montre suscite déception et résistances, démontrant notre « amour pour le merveilleux, très ancienne maladie des hommes²⁰ ». Par-delà la physique de Descartes, c'est l'histoire des sciences, comme laborieux accouchement de quelques observations indubitables, qui manifeste la séduction que l'erreur exerce sur l'esprit humain. Le regard rétrospectif jeté sur l'astronomie est l'occasion d'offrir des exemples de ce que Fontenelle appellera « les étranges productions²¹ » de l'esprit humain, car, dit-il, « je ne sache rien au monde qui ne soit le monument de quelque sottise des hommes²² ». L'histoire de la philosophie se présente comme une longue suite d'erreurs, stupéfiantes par leur durée, et leur emprise sur les esprits.

À l'instar de ses contemporains, Fontenelle ne prétend pas « y rien réformer²³ ». Ce n'est pas, comme le pensent Pascal ou La Rochefoucauld, que « le respect de la folie soit nécessaire pour jouer le jeu du monde²⁴ ». Pour Fontenelle, l'ignorance est « bien propre à être généralement répandue²⁵ ». Et si l'on échappe à une sottise, il faut que l'on tombe de « nécessité absolue²⁶ » dans une autre, comme ces Gaulois qui ont troqué la peur des éclipses contre la crainte que le ciel ne leur tombât sur la tête. Bien qu'il semble distinguer raison et imagination, Fontenelle, comme La Mothe Le Vayer, pense la folie incurable, parce qu'elle nous appartient en propre²⁷. Elle désigne l'idée que l'esprit se forge et dont il s'entête, et qui prend

324

20 *Ibid.*, p. 168.

21 Fontenelle, *De l'origine des fables*, dans *Œuvres*, éd. Georges Bernard Depping, Genève, Slatkine reprints, 1968, t. II, p. 388.

22 *Id.*, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 88.

23 *Ibid.*, p. 85.

24 Sylvia Giocanti, *Penser l'irrésolution*, *op. cit.*, p. 627. Voir Blaise Pascal, *Pensées*, éd. cit., frag. 391 : « [...] les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie que n'être pas fou. » Et Le Vayer : « En effet, comme le premier degré de folie est de s'estimer sage, le second est de faire profession de sagesse, et le troisième est de vouloir en conséquence réformer le monde et guérir la folie des autres. La raison de cela se prend de ce que comme a fort bien rencontré l'Espagnol, dans une allusion de sa langue, que la nôtre ne peut exprimer, *el mal que no tiene cura, es locura*, la folie est une maladie dont on ne guérit jamais. Ainsi la témérité de ceux qui osent entreprendre de rendre sages leurs voisins en dépit qu'ils en aient fait dire aux Italiens que pour guérir un fou, il en fallait un et demi, a *guarir un pazzo, ce ne vuol uno e mezzo*. Il semble donc bien à propos de laisser le monde comme il est, et un chacun dans la libre possession de sa marotte, que souvent il ne changerait pas pour un sceptre. » (*Petit traité sceptique sur cette commune façon de parler, n'avoir pas le sens commun* [1646], éd. Lionel Leforestier, Paris, Le Promeneur, coll. « Le cabinet des lettrés », 2003, p. 72.)

25 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 89.

26 *Ibid.*, p. 132.

27 Sur l'annulation du partage entre raison et folie chez les sceptiques modernes, voir les analyses éclairantes de Sylvia Giocanti, *Penser l'irrésolution*, *op. cit.*, p. 298-306, et 626-632. Fontenelle, qui maintient un partage entre raison et imagination, ne va pas aussi loin que Le Vayer, mais il semble souscrire à l'idée d'une propension naturelle de l'esprit, secondé par la raison, à l'extravagance. Voir *Nouveaux dialogues des morts* : « Vous vous imaginez que l'esprit humain ne cherche que le vrai. Détrompez-vous. L'esprit humain et le faux sympathisent extrêmement. » (Éd. cit., p. 143.)

l'empire sur notre existence. Elle n'est réservée ni aux sots ni au peuple. Tycho-Brahé s'enfermait toute la journée s'il rencontrait une vieille femme ou un lièvre. Pour Fontenelle, même si la folie est un Protée, il n'existe aucune différence de nature entre l'erreur scientifique, le discours mythologique, la superstition, ou la passion de la gloire. Toujours, l'ignorance, la vanité, la curiosité et le goût du merveilleux sont à l'œuvre. Et les savants ne sont pas plus sages que les autres. Les « habitants de l'Observatoire²⁸ » forment une de ces « petites troupes » de fous qui vivent à part, en se riant des autres fous. Le désir de savoir et la pratique scientifique apparaissent profondément étranges, contraires même au bonheur.

Il y a dans tout ce grand tourbillon seize planètes. La nature, qui veut nous épargner la peine d'étudier tous leurs mouvements, ne nous en montre que sept, n'est-ce pas là une assez grande faveur? Mais nous, qui n'en sentons pas le prix, nous faisons si bien que nous attrapons les neuf autres qui avaient été cachées; aussi en sommes-nous punis par les grands travaux que l'astronomie demande présentement²⁹.

La condition des savants n'est « pas trop à envier », puisqu'ils « passent leur vie à ne point croire ce qu'ils voient, et à tâcher de deviner ce qu'ils ne voient point »³⁰. Fontenelle reprend ses *Dialogues des morts*. La nature ne nous a pas faits pour savoir, ce qui ne nous empêche pas de chérir follement l'illusion d'atteindre un jour la vérité³¹. La folie est indispensable à notre existence. Au regard de l'infinité de l'univers et de la marche indifférente de la nature, la fièvre qui agite notre « coque de vers à soie » est bien étrange³². Mais sans illusions, et sans passions, il n'y aurait ni vie, ni action, comme le répètent à l'envi les *Nouveaux dialogues des morts*, dans la lignée de Montaigne et de La Mothe Le Vayer: « Si l'on ôtait les chimères aux hommes, quel plaisir leur resterait-il³³? »

En ce cas, à quoi bon la raison? Incapable de certitudes, elle n'offre que désillusions et prive l'homme de ses passions et de son goût pour les fables: « Ne saurait-on avoir des vues saines, qui ne soient en même temps tristes? N'y a-t-il que l'erreur qui soit gaie; et la raison n'est-elle faite que pour nous tuer³⁴? »,

28 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 171.

29 *Ibid.*, p. 135.

30 *Ibid.*, p. 62.

31 Fontenelle, *Nouveaux dialogues des morts*, éd. cit., p. 316-318 et 382-384.

32 « Assurément, si on a tant d'ardeur de s'agrandir, si on fait desseins sur desseins, si on se donne tant de peine, c'est que l'on ne connaît pas les tourbillons. » (*Id.*, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 143.)

33 *Id.*, *Nouveaux dialogues des morts*, éd. cit., p. 456.

34 *Ibid.*, p. 287. Sur l'irrésolution de la raison et son incapacité à nous fournir des certitudes utiles pour la vie, voir aussi le dialogue entre Straton et Raphaël d'Urbin (p. 334-344). L'homme n'aurait le choix qu'entre le doute paralysant et l'illusion absolue. Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* découvrent la possibilité d'une illusion lucide, fondée sur la simulation, à valeur aussi bien scientifique que morale.

demandait déjà Parménisque. Certes, comme le suggère le parallèle tissé dans les *Mondes* entre l'explication mythologique et l'analyse scientifique des éclipses, la science peut au moins nous délivrer de la peur et de la superstition. Fontenelle se souvient d'Épicure³⁵. Cependant, en désenchantant l'univers, en dénonçant notre folie sans nous offrir de vérités solides, la science ne nous jette-t-elle pas dans l'ancre de Trophonius? Ne nous condamne-t-elle pas à une lucidité imparfaite et malheureuse?

Les *Mondes* semblent répondre à cette question restée pendante dans les *Nouveaux dialogues des morts*. Et la réponse, qui repose sur une « réhabilitation anti-augustinienne de la tromperie prudentielle³⁶ », s'oppose à celle de Pascal. Pour celui-ci, la folie universelle manifeste notre misère, témoin de l'impuissance et des limites de notre raison. La soumission à l'ordre du monde a valeur de pénitence. Et la raison doit savoir renoncer à elle-même pour nous tourner vers Dieu³⁷. À l'inverse, Fontenelle s'inspire de l'éthique hédoniste et sceptique forgée par La Mothe Le Vayer, pour transformer la science en nouvel art de l'affabulation heureuse et lucide, et en source de bonheur terrestre. Par la science, il nous libère de l'ancre de Trophonius pour nous convertir au rire de Démocrite³⁸. Il s'agit de faire comme ces dieux, qui « étaient ivres de nectar lorsqu'ils firent les hommes » et qui, « quand ils vinrent à regarder leur ouvrage de sang-froid, ne purent s'empêcher d'en rire »³⁹. Il s'agit d'imiter cette nature joueuse et spirituelle, qui se joue de la Terre, cette « petite boule⁴⁰ ».

La conversion au rire de Démocrite consiste d'abord à s'amuser des divagations humaines. Dans une lettre où il évoquait justement les paradoxales crédulités de Tycho-Brahé, La Mothe Le Vayer écrivait : « Mais il restera toujours assez d'autres opinions aussi frivoles et ridicules, pour faire rire ceux qui les considéreront du

35 Voir d'Épicure, la *Lettre à Pythoclès sur les météores*, trad. Maurice Solovine, Paris, Hermann, 1965, § 85 : « [...] la connaissance des phénomènes célestes n'a d'autre but [...] que la paix de l'âme. » Voir aussi Christophe Martin, « D'un épicurisme discret. Pour une lecture lucrécienne des *Entretiens sur la pluralité des mondes* », *Dix-huitième siècle*, 35, « L'épicurisme des Lumières », 2003, p. 55-73.

36 Sophie Gouverneur, *Prudence et subversion libertines. La critique de la raison d'État chez François de La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé et Samuel Sorbière*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 283.

37 Blaise Pascal, *Pensées*, éd. cit., frag. 12 : « Les vrais chrétiens obéissent aux folies néanmoins, non pas qu'ils respectent les folies, mais l'ordre de Dieu qui pour la punition des hommes les a asservis à ces folies. »

38 « Sans mentir, il serait bien plus avantageux, de jouer en de pareilles occasions le personnage de Démocrite que celui d'Héraclite, et de rire avec un mépris abdicatoire de toutes les extravagances de l'esprit humain, que de s'en contrister en les prenant trop à cœur. » (François de La Mothe Le Vayer, *Prose chagrine* [1661], éd. Guillaume Tomasini, Paris, Klincksieck, 2012, p. 69-70.) Cette conversion au rire abdicatoire est le thème central de *Prose chagrine*.

39 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 94.

40 *Ibid.*, p. 79. Les analyses qui suivent doivent beaucoup aux travaux de Sylvia Giocanti. Voir en particulier, *Penser l'irrésolution*, *op. cit.*, p. 483-675.

bon côté. Car de s'en offenser, et de les vouloir toutes corriger, ce n'est pas, dit-on, l'entreprise d'un homme sage⁴¹ ». Dans les *Mondes*, Fontenelle trahit une curiosité gourmande pour l'erreur : « [...] je voudrais bien pouvoir deviner tous les mauvais raisonnements que font les philosophes de ce monde-là, sur ce que notre terre leur paraît immobile⁴² », écrit-il. Qu'ils évoquent les mythologies des peuples primitifs, les erreurs des savants, ou qu'ils laissent la marquise se tromper en surestimant par exemple certaines qualités sensibles comme celle d'« être lumineux⁴³ », les *Mondes* collectionnent avec plaisir nos erreurs et nos affabulations, et leurs sources.

Pour adopter le rire de Démocrite, le philosophe des *Mondes* s'abandonne ensuite, tout comme un autre, à sa fantaisie. Tout en s'amusant de l'universelle folie, Fontenelle n'a pas la suffisance de s'en croire exempté. Il ne prétend pas détenir une sagesse opposée à la folie, ce qui ferait de lui un dogmatique. Les *Mondes* commencent par l'aveu honteux et involontaire d'une marotte :

Vous m'avez mis sur ma folie et aussitôt mon imagination s'est échappée. [...] Je suis bien fâché qu'il faille vous l'avouer, je me suis mis dans la tête que chaque étoile pourrait bien être un monde. Je ne jurerais pourtant pas que cela fût vrai, mais je le tiens pour vrai, parce qu'il me fait plaisir à croire. C'est une idée qui me plaît et qui s'est placée dans mon esprit d'une manière riante⁴⁴.

Le plaisir prend le pas sur la vérité, et même, la fascination qu'exerce une idée lui tient lieu de certitude. La suite des entretiens utilisera le raisonnement pour donner corps et crédit à la pluralité des mondes habités, bien que le philosophe n'ignore pas que cette idée soit tout juste vraisemblable.

La posture intellectuelle du philosophe est plus déroutante encore. Après avoir argumenté en faveur des Sélénites, le philosophe va se rétracter au début du troisième soir, et soutenir la thèse adverse. L'incertitude de la pensée à laquelle il s'est attaché lui apparaît encore plus évidente, à mesure même qu'il lui donne du crédit. Fontenelle semble illustrer par son dialogue le caractère foncièrement irrésolu de notre esprit, naturellement incapable d'une certitude, même subjective. Son philosophe ne s'abandonnera pas moins délibérément et en connaissance de cause à son plaisir, avec l'aval de la marquise, convertie pour un temps, par le coup de théâtre de la rétractation, à cette surprenante posture intellectuelle. N'ignorant plus combien il est peu certain que la Lune soit

41 François de La Mothe Le Vayer, Lettre LXXXVII, « De quelques créances mal fondées », dans *Petits traités en forme de lettres* ; *Œuvres de François de La Mothe Le Vayer*, Dresde, Groell, 1756-1759, t. VI, partie 2, p. 336.

42 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 110.

43 « Être lumineux n'est pas si grand-chose que vous pensez » (*ibid.*, p. 83).

44 *Ibid.*, p. 61.

habitée, la marquise demandera cependant que les Sélénites soient conservés, car elle a « pris pour eux une inclination qu'elle aurait de la peine à perdre⁴⁵ ». Pour sacrifier à l'hypothèse des mondes habités, le philosophe et sa marquise n'ont pas seulement renoncé à une sagesse hors de portée. Ils ont aussi fait le deuil de la certitude. Cette relative indifférence pour la vérité, la marquise l'oubliera malheureusement par la suite, allant jusqu'à dire : « [...] trahir la vérité! vous n'avez point de conscience⁴⁶. » Elle suggère *a contrario* le caractère subversif d'une telle attitude, que ne pouvaient admettre aussi bien Descartes que Pascal⁴⁷.

Comme pour le sceptique La Mothe Le Vayer, la confrontation isosthénique de thèses opposées n'aboutit pas à une attitude suspensive et silencieuse, mais à l'acceptation d'un vraisemblable révocable, et à un exercice du jugement sans cesse réessayé, « retraité⁴⁸ »; elle conduit plus encore à l'abandon lucide à des fantaisies vraisemblables, au nom du plaisir. Dans la lettre sur les *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, La Mothe Le Vayer écrivait :

328

[...] vous n'y verrez quasi que des fables, ou des paradoxes. [...] Peut-être aussi ne pouvons-nous prendre un sujet plus convenable si toute notre vie n'est, à le bien prendre, qu'une fable, notre connaissance qu'une ânerie, nos certitudes que des contes, bref tout ce monde qu'une farce et perpétuelle comédie⁴⁹.

Fontenelle tourne donc la raison vers l'affabulation lucide et volontaire, puisque c'est par le raisonnement qu'il va donner corps et crédit aux extraterrestres. D'une part, leur existence est soutenue par des arguments, d'autre part, leur vie est conçue à l'aide d'inférences, de déductions, ou de rapports analogiques. Le philosophe parvient par exemple à concevoir leur environnement à partir du temps de révolution de leur planète, de sa distance au soleil, du nombre de ses satellites.

45 *Ibid.*, p. 103.

46 *Ibid.*, p. 160.

47 Voir la lettre de Descartes à Élisabeth du 6 octobre 1645 : « Je me suis quelquefois proposé un doute : savoir s'il est mieux d'être gai et content en imaginant les biens qu'on possède être plus grands et plus estimables qu'ils ne sont [...] que d'avoir plus de considération et de savoir, pour connaître la juste valeur des uns et des autres, et qu'on devienne plus triste. [...] Voyant que c'est une plus grande perfection de connaître la vérité, encore même qu'elle soit à notre désavantage, que de l'ignorer, j'avoue qu'il vaut mieux être moins gai et avoir plus de connaissance. [...] Aussi je n'approuve point qu'on tâche à se tromper, en se repaissant de fausses imaginations ; car tout le plaisir qui en revient ne peut toucher que la superficie de l'âme, laquelle sent une amertume intérieure, en s'apercevant qu'ils sont faux. » (Citée par Sylvia Giocanti, *Penser l'irrésolution*, op. cit., p. 626.)

48 Notons que ce n'est pas le seul exemple de rétractation dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Le philosophe soutient aussi la possibilité de vols interplanétaires, puis la contredit.

49 La Mothe Le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. cit., p. 14.

Si les formes de raisonnement employées par Fontenelle diffèrent de celles de La Mothe Le Vayer, une même philosophie semble les inspirer :

Tous les raisonnements naturels dont nous nous servons ici-bas, ne sont, à le bien prendre, que des fables ingénieuses ; et ce n'est pas merveille si les anciens Romains sacrifiaient au Dieu Fabulinus en faveur de leurs enfants aussitôt qu'ils commençaient à parler, prévoyant que tout ce qu'ils diraient à l'avenir tiendrait plus de l'invention d'une fable divertissante, que de la certitude d'une solide vérité⁵⁰.

Forgeant un roman des mondes, Fontenelle montre alors tout le plaisir qu'on trouve à faire jouer la capacité fabulatrice de la raison, et la force qu'exercent ses inventions sur notre esprit. Prise de passion pour ces représentations imaginaires projetées par la raison, la marquise témoigne d'une véritable sollicitude pour les extraterrestres. « Aussi pouvons-nous recueillir de nos songes cette espèce de doctrine [...] que nous ne sommes pas moins touchés des choses imaginaires que des véritables, et de celles qui ne sont pas que de celles qui sont en effet⁵¹ », disait déjà La Mothe Le Vayer. Des *Dialogues des morts* aux *Mondes*, Fontenelle semble découvrir à son tour que la raison peut offrir mieux qu'une expérience de désillusion. Elle constitue aussi une puissance fabulatrice. Il le réaffirmera explicitement dans les *Pastorales*, deux ans après les *Mondes* :

Souvent en s'attachant à des fantômes vains,
Notre raison séduite avec plaisir s'égare,
Elle-même jouit des plaisirs qu'elle a feints ;
Et cette illusion pour quelque temps répare
Le défaut des vrais biens que la nature avare
N'a pas accordés aux humains⁵².

Source de plaisir, le fait de consentir lucidement à la folie rend possible une sagesse accordée à notre faiblesse. « Paradoxi que », la marotte du philosophe prend le sens commun à rebours. Admettre l'existence d'autres planètes habitées encourait le soupçon d'irréligion, mais exposait aussi au ridicule, voire à l'agressivité, ce que rappelle la dramaturgie des *Mondes*. Après l'aveu involontaire de sa marotte, le philosophe demande plusieurs fois le secret à la marquise. C'est que la croyance au sens commun, forme la plus commune du dogmatisme, s'accompagne d'irascibilité, voire de haine pour toute opinion

50 *Id.*, *Prose chagrine*, éd. cit., p. 124.

51 « De l'ignorance louable », dans La Mothe Le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. cit., p. 301.

52 Fontenelle, « Alcandre. Première églogue », dans *Poésies pastorales* ; *Œuvres*, éd. cit., t. III, p. 83.

déviante. Au contraire, l'abandon à l'extravagance délivre de l'opiniâtreté. La comédie qu'esquissent les *Mondes* manifeste cette sagesse trouvée dans la folie, et que La Mothe Le Vayer n'avait cessé de défendre. La pluralité des mondes n'est pas le seul paradoxe soutenu par le philosophe. Il défend aussi la possibilité de vols interplanétaires, et imagine que les Sélénites viennent un jour nous visiter. Ces idées sont peut-être un hommage discret à La Mothe Le Vayer, qui s'amusait déjà à les évoquer⁵³. Quoi qu'il en soit, elles suscitent presque la colère de la marquise. À l'inverse, le philosophe « éclate de rire⁵⁴ ». Par la suite, il s'amusera à raconter l'histoire des abeilles sans les nommer et en les faisant passer pour des extraterrestres. Il provoquera encore l'humeur de la marquise : « [...] rentrons un peu dans le sens commun, si nous pouvons⁵⁵ », dira-t-elle. Ne pas se soumettre au sens commun affranchit de l'esprit de sérieux, au profit d'une gaieté railleuse, et d'une souplesse d'esprit. En s'abandonnant lucidement à la folie, le philosophe, à l'instar de La Mothe Le Vayer, s'épargne « le repentir et le remords qui suit immédiatement ces asserteurs de dogmes, et ces docteurs irréfragables qui ne doutent de rien⁵⁶ ».

L'abandon à la folie est une conquête de liberté. Cette liberté, Fontenelle ne la revendique pas avec fracas ; elle se fait entendre discrètement, dans des formules telles que « pourquoi non ? », ou « faisons le voyage des planètes comme nous pourrons, *qui nous en empêche ?* »⁵⁷. Il n'en fait pas davantage une douloureuse exigence. Opposée à un sentiment d'oppression, elle se confond avec une forme d'aise. À l'image de la perte des normes du sens commun, la perte de repères induite par un monde infini peut susciter l'angoisse de ceux qui, comme la marquise, ne peuvent supporter l'irrésolution⁵⁸. Mais pour les autres, s'ouvre un champ de liberté et d'émerveillement :

Tout cet espace immense qui comprend notre Soleil et nos planètes, ne sera qu'une petite parcelle de l'univers ? Autant d'espaces pareils que d'étoiles fixes ? Cela me confond, me trouble, m'épouvante. Et moi, répondis-je, cela

53 « Et je m'imagine qu'on nous produira bientôt des personnes venues de la Lune, ou de quelque autre pays semblable. Comme il en tomba autrefois un lion dans le Péloponnèse, au rapport de Plutarque ; un homme ailleurs, si l'on en croit Héraclide dans Diogène Laerce ; et un bœuf encore, au cas que l'autorité d'Avicenne suffise pour cela. » (La Mothe Le Vayer, Lettre LXXVIII, « De la crédulité », dans *Petits traités en forme de lettres*, éd. cit., t. VI, partie 2, p. 246).

54 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 97.

55 *Ibid.*, p. 118.

56 La Mothe Le Vayer, « Le banquet sceptique », dans *Dialogues*, éd. cit., p. 109.

57 Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 110 (Je souligne).

58 « Je ne suis point capable d'une si parfaite indétermination, j'ai besoin de croire », dit la marquise (p. 102). Fontenelle semble faire écho à l'analyse sceptique du besoin de croyance, comme échappatoire à l'angoissante irrésolution. Voir Sylvia Giocanti, *Penser l'irrésolution*, op. cit., p. 222 sq.

me met à mon aise. Quand le ciel n'était que cette voûte bleue, où les étoiles étaient clouées, l'univers me paraissait petit et étroit, je m'y sentais comme oppressé : présentement qu'on a donné infiniment plus d'étendue et de profondeur à cette voûte en la partageant en mille et mille tourbillons, il me semble que je respire avec un plus grand air, et assurément l'univers a une toute autre magnificence⁵⁹.

Lorsque Fontenelle se place tantôt au-dessus de la Terre pour en voir défiler les peuples, tantôt dans différentes planètes pour admirer l'univers selon différents points de vue, il semble inspiré par La Mothe Le Vayer qui rêvait de monter « sur une tour assez haute pour y contempler toutes les nations du monde⁶⁰ » et parcourir avec délices l'infinie variété des opinions humaines. Fontenelle utilise la science pour nous inviter à un voyage immobile unissant l'action et le repos. Ainsi accomplit-il le projet de La Mothe Le Vayer, qui ne voulait faire « de toute la nature qu'un paradis terrestre pour la promenade de notre esprit ! Que de volupté ravissante, de passer d'un Pôle à l'autre sans craindre la zone torride ; faire le tour du monde avec le vaisseau appelé la Victoire sans courir fortune de mer⁶¹. » Plus encore, en nous permettant de parcourir en pensée la Terre et le système solaire, et d'en découvrir l'infinie diversité, la science offre l'expérience de la variété, conformément à ce que désire l'esprit humain, qui aime l'infini. Pour La Mothe Le Vayer, notre goût pour la diversité procède d'un « instinct naturel que chacun ressent de connaître [...] ce qui est indéfini et sans limites⁶² ». Cet instinct explique notre amour pour les fables : « La fable n'ayant point de bornes dans sa narration, notre âme s'y attache volontiers, comme étant d'une nature infinie, par cette sympathie qui lie naturellement les choses qui ont de la conformité⁶³. » Équivalent des promenades ethnologiques de La Mothe Le Vayer, la science fontenellienne enseigne la relativité des points de vue et nous offre un remède contre notre goût immodéré pour les fables, qui dégénère souvent en crédulité.

La liberté dont se réclame Fontenelle exige en effet de ne pas se laisser posséder par ses idées, comme ceux qui vivent sous la tyrannie du sens commun. Il s'agit de se livrer à l'affabulation volontaire sans jamais s'en laisser complètement accroire, sans jamais devenir sa propre dupe, à l'inverse de tous les fous, qui

59 *Ibid.*, p. 142.

60 François de La Mothe Le Vayer, Lettre CXLV, « Des doutes raisonnés », dans *Petits traités en forme de lettres*, éd. cit., t. VII, partie 2, p. 203.

61 *Id.*, « De la politique », dans *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. cit., p. 445.

62 *Considérations sur l'éloquence française de ce temps*, Paris, Cramoisy, 1638, p. 130.

63 « Du mensonge », dans La Mothe Le Vayer, *De la patrie et des étrangers. Et autres petits traités sceptiques*, éd. Philippe-Joseph Salazar, Paris, Desjonquères, 2003, p. 306.

ignorent l'être⁶⁴. La liberté suppose la prudence. Fontenelle compare sa relation aux idées à l'art de se conduire durant une guerre civile :

Je ne prends parti dans ces choses-là que comme on en prend dans les guerres civiles, où l'incertitude de ce qui peut arriver fait qu'on entretient toujours des intelligences dans le parti opposé, et qu'on a des ménagements avec ses ennemis même. Pour moi, quoique je croie la Lune habitée, je ne laisse pas de vivre civilement avec ceux qui ne le croient pas, et je me tiens toujours en état de me pouvoir ranger à leur opinion avec honneur, si elle avait le dessus⁶⁵.

Étonnante comparaison, qui souligne tout l'enjeu de cette posture intellectuelle et toute l'importance de la rétractation : elle rend possible la tranquillité, la paix, et nous épargne le ridicule. La Mothe Le Vayer écrivait :

Car puisque toutes choses sont si bien colorées, et qu'il n'y a point d'opinion pour extravagante qu'elle paraisse qui n'ait quelque grand protecteur ; pourquoi me hasarderais-je de prendre parti, et de rien déterminer, sinon autant que le vraisemblable le peut permettre, et sous cette importante réserve, de me pouvoir rétracter autant de fois que quelque nouvelle lumière me fera voir qu'il sera expédient de le faire⁶⁶.

332

À la fin du cinquième soir, qui concluait la première édition des *Mondes*, le philosophe invite la marquise, sur un mode plus léger, à ne pas se laisser posséder par son savoir : « Quoi, s'écria-t-elle, j'ai dans la tête tout le système de l'univers ! Je suis savante ! Oui, répliquai-je, vous l'êtes assez raisonnablement, et vous l'êtes avec la commodité de pouvoir ne rien croire de tout ce que j'ai dit dès que l'envie vous en prendra⁶⁷. »

Cette attitude possède un évident intérêt épistémologique. « Un grain d'*époque* est un souverain et merveilleux préservatif, soit contre la trop grande facilité à tout croire, soit contre cette présomptueuse et téméraire façon de nier tout ce qui ne tombe pas d'abord sous notre sens⁶⁸. » L'*époque* ouvre les possibles, elle préserve du rejet ridicule des faits, elle entretient la capacité à s'étonner et à s'émerveiller au récit de choses incroyables. Elle recommande de « tenir l'esprit en équilibre entre la trop grande crédulité et l'injuste défiance⁶⁹ ». Elle réveille

64 Attitude intellectuelle qui définit le scepticisme, mais aussi une forme du libertinage : « Mes pensées, ce sont mes catins », se disait Diderot, qui prévenait aussi souvent : « Possède Laïs, pourvu qu'elle ne te possède pas. » Sur les rapports entre scepticisme et libertinage, voir Sylvia Giocanti, *Penser l'irrésolution*, op. cit., p. 437-481.

65 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 82.

66 La Mothe Le Vayer, *Petit traité sceptique sur cette façon commune de parler*, éd. cit., p. 85.

67 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 157.

68 La Mothe Le Vayer, Lettre LXXXIX « Remarques géographiques », dans *Petits traités en forme de lettres*, éd. cit., t. VI, partie 2, p. 366.

69 *Id.*, *Promenades en neuf dialogues*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. IV, partie 1, p. 29.

l'esprit, tout en l'incitant à la prudence. La pratique du paradoxe nous rend retenus dans nos jugements. C'est indéniablement l'attitude épistémologique adoptée par Fontenelle dans les *Mondes*, et c'est à partir d'elle, et à partir du scepticisme, qu'il peut concevoir la possibilité d'un progrès dans les sciences.

Cette posture sceptique est plus encore source d'un bonheur terrestre. Elle rend possible la quiétude, et le repos :

Elle [la philosophie sceptique] possède cet avantage d'être la plus tranquille. Elles sont toutes contentieuses et se déchirent les unes les autres, n'étant pas même en paix chacune chez soi, cependant que l'*époque* seule se riant de leurs animosités, considère leurs disputes sans s'émouvoir, et trouve le repos entre elles, et dans soi-même, par sa modeste retenue et par cette *aphasie* dont elle fait profession, qui l'empêche de prendre précisément ou irrévocablement aucun de leurs partis⁷⁰.

La Mothe Le Vayer finissait même par louer la paresse dont il disait qu'elle avait « beaucoup de choses communes avec la sceptique⁷¹ ». Et Pascal condamnait justement la paresse des sceptiques⁷². Or, malgré Pascal, Fontenelle défend à son tour le repos et la paresse. La marquise exalte l'indolence : « Je prétends bien que ma paresse profite de mes nouvelles lumières, et quand on me reprochera mon indolence, je répondrai : *Ah, si vous saviez ce que c'est que les étoiles fixes*⁷³ ! » Le philosophe, lui, n'a même pas besoin de s'aider des étoiles ; il est déjà guéri. Car la paresse, dit-il, qu'est-ce sinon être libéré de l'ambition et de l'inquiétude ? Et c'est autant par paresse que par prudence que le philosophe se livre dans l'intimité, ou avec des amis choisis, à ses paradoxes. Il se garde bien « d'attaquer ces redoutables puissances qu'on appelle les sens et l'imagination⁷⁴. » La nuit telle que la présente Fontenelle pourrait ainsi passer pour une figure du bonheur sceptique. Elle unit quiétude et plaisir de la divagation mentale : « Il semble que la nuit, tout soit en repos », tandis que le spectacle des étoiles « favorise la rêverie » et un « certain désordre de pensées où l'on ne tombe point sans plaisir »⁷⁵.

L'affabulation à laquelle se livre le philosophe se distingue des autres formes de folie et notamment de l'affabulation mythologique. Et ce n'est pas seulement par sa réflexivité, ou par son caractère ludique et révoicable, ou par le fait que son

70 *Id.*, Lettre CXXIV, « Du prix de la sceptique », dans *Petits traités en forme de lettres*, éd. cit., t. VII, partie 1, p. 383.

71 *Id.*, « De l'ignorance louable », dans *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. cit., p. 296 sq.

72 Pascal, *Pensées*, éd. cit., frag. 194.

73 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 143.

74 *Ibid.*, p. 161.

75 *Ibid.*, p. 61.

esthétique est une esthétique de la lacune plutôt que de la surcharge⁷⁶. Si toutes deux peuvent naître d'un désir de savoir, Fontenelle suggère que la mythologie naît de la peur, qu'elle finit par entretenir au lieu de la conjurer. Par exemple, pour expliquer les éclipses, les Indiens s'imaginent qu'un dragon, « qui a les griffes fort noires⁷⁷ » vient dévorer la Lune. Alors que les *Mondes* soulignent déjà les sources protéiformes de l'erreur et de la fabulation, Fontenelle préfère reprendre le « *primus in orbe timor fecit deos* » lucrécien, hypothèse dont il ne fera pourtant plus mention lorsqu'il écrira *De l'origine des fables*. Cette insistance sur la peur peut apparaître comme un choix délibéré, visant à promouvoir un mode de fabulation, qui, enté sur la pratique scientifique, exalte le plaisir et la paix de l'âme.

334

Un art du bonheur inspiré par La Mothe Le Vayer se dessine donc dans les *Mondes*. Mélancolique, celui-ci avait forgé à partir du scepticisme une « technique du déchagrin⁷⁸ ». Partant du fait que « l'homme est la mesure de toutes choses qui deviennent telles qu'il se les représente⁷⁹ », constatant que la raison est habile à forger des fictions vraisemblables, La Mothe Le Vayer développe un art du contentement de l'âme fondé sur l'illusion volontaire. La conversion au rire de Démocrite consiste alors à transmuier nos chagrins en plaisirs. Même en pays supposé hostile, le bonheur est possible :

Si le froid peut faire mépriser à quelqu'un les régions les plus hyperborées ; ceux qui les habitent protestent qu'au temps qu'il est extraordinairement rigoureux, ils goûtent dans leurs poêles, et dans leurs grottes souterraines, les plus grands divertissements et les plus sensibles plaisirs de la vie. Ils y ont mille sortes de jeux qui les recréent, sans que le repos soit jamais interrompu ni par des trompettes guerrières, ni par tant de soucis qui travaillent les autres hommes⁸⁰.

Pour Fontenelle, le spectacle de la nature ne délivre aucune morale en soi : « Un peu de faiblesse pour ce qui est beau, voilà mon mal, et je ne crois pas que les tourbillons y puissent rien⁸¹ », écrit-il. Il reste qu'inventer une représentation du monde peut devenir source de plaisir et transmuier le chagrin en bonheur. Des *Mondes*, à la suite de Voltaire, on ne retient souvent qu'une représentation artificielle et mignarde de l'univers. Pourtant, il faut entendre la mélancolie pointer fugitivement dans ces entretiens pour comprendre que les fleurs galantes de Fontenelle sont un artifice, une affabulation bien dirigée visant

76 Voir Fabrice Chassot, *Le Dialogue scientifique au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 169-171.

77 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 87.

78 Voir Sylvia Giocanti, *Penser l'irrésolution*, op. cit., p. 608 sq.

79 La Mothe Le Vayer, *Prose chagrine*, éd. cit., p. 93.

80 *Id.*, *Promenade en neuf dialogues*, éd. cit., t. IV, partie 1, p. 205.

81 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 144.

à enchanter le monde. La marquise ne déclare-t-elle pas, faisant écho aux *Dialogues des morts*⁸² :

Laissez-moi avoir de la reconnaissance sur tout, jusque sur le tourbillon où je suis placée. La mesure de bonheur qui nous a été donnée est assez petite, il n'en faut rien perdre, et il est bon d'avoir pour les choses les plus communes, et les moins considérables un goût qui les mette à profit. Si on ne voulait que des plaisirs vifs, on en aurait peu, on les attendrait longtemps, et on les paierait bien⁸³.

La marquise semble paraphraser cette réflexion de La Mothe Le Vayer : « Chacun peut infiniment contribuer à son bonheur, par une certaine méthode de multiplier les plaisirs, en donnant un prix extraordinaire aux moindres faveurs du ciel⁸⁴. » Son interlocuteur a déjà mis à profit cette philosophie. Ne dit-il pas que « l'aurore et les crépuscules sont une grâce que la nature nous fait⁸⁵ », puisque la Lune ne les connaît pas ? L'observation et le raisonnement scientifiques, en permettant de comparer les avantages respectifs des planètes, nous apprennent à aimer notre monde.

Cette quête d'un bonheur terrestre explique sans doute ce providentialisme auquel Fontenelle continue à sacrifier dans un monde mécaniste et discrètement épicurien : « [...] la nature a bien de l'esprit⁸⁶ » déclare le philosophe, qui admire sa « magnificence dans le dessein », et « son épargne dans l'exécution »⁸⁷. Le providentialisme s'insinue dans la physique cartésienne pour mieux enchanter la nature. Fontenelle prendrait alors des libertés avec le strict mécanisme au nom d'un scepticisme hédoniste. Il en vient à dessiner l'image d'une nature hospitalière en tout lieu :

Ce que la nature pratique en petit entre les hommes pour la distribution du bonheur ou des talents, elle l'aura sans doute pratiqué en grand entre les mondes, et elle se sera bien souvenue de mettre en usage ce secret merveilleux qu'elle a de diversifier toutes choses, et de les éгалer en même temps par les compensations⁸⁸.

Cette image, La Mothe Le Vayer y souscrivait aussi :

Mais gardons-nous bien d'épouser l'opinion de ceux qui croient que le froid ait tellement désolé les régions arctiques et antarctiques, qu'elles soient sans

82 Par exemple, « si l'on n'aidait soi-même à se tromper, on ne goûterait guère de plaisirs » (Fontenelle, *Nouveaux dialogues sur les morts*, éd. cit., p. 266).

83 *Ibid.*, p. 139.

84 La Mothe Le Vayer, Lettre XCVIII, « Du souvenir », dans *Petits traités en forme de lettres*, éd. cit., t. VII, partie 1, p. 62.

85 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 107.

86 *Ibid.*, p. 106.

87 *Ibid.*, p. 69.

88 *Ibid.*, p. 116.

habitants qui s'y entretiennent en s'y plaisant, et qui aient pour cette partie glacée toutes les tendresses qu'éprouvent les autres hommes pour des lieux qu'il semble que le Soleil regarde plus favorablement. Chaque climat a ses habitants nés et disposés naturellement à la température de son air, qui n'a rien qui les détruise, ou qui leur soit absolument contraire⁸⁹.

Curieuse conviction chez un sceptique, pensera-t-on. Mais elle se déduit tout à la fois du constat de l'infinie diversité de la nature, du caractère nécessairement tronqué et partiel de notre point de vue, et de la force de l'habitude corrélative de la flexibilité de notre esprit irrésolu. Ce que Fontenelle résume ainsi : « Ce qu'il y a de sûr, c'est que la nature ne saurait faire vivre les gens qu'où ils peuvent vivre, et que l'habitude jointe à l'ignorance de quelque chose de meilleur, survient et les y fait vivre agréablement⁹⁰. » L'anthropologie sceptique se métamorphose en promesse de bonheur : nul mieux que Fontenelle semble l'avoir compris.

336

Mais c'est surtout dans l'échange entre les deux personnages que s'illustre et s'essaie un art du déchargin. Michel Delon avait analysé, dans les dialogues et les lettres du XVIII^e siècle, la fonction de la marquise, figure de la différence sociale, sexuelle et pédagogique⁹¹. Dans les *Mondes*, il semble que celle-ci soit aussi une figure de l'insatisfaction, et parfois de l'inquiétude. Le philosophe cherche constamment à lui procurer des plaisirs, à conjurer ses déplaisirs, et plus encore à la rassurer. Le monde nouveau qui se dessine sous ses yeux est un monde qui l'inquiète. Elle le croyait fixe, il est en perpétuel mouvement, comme le soulignaient déjà Montaigne et La Mothe Le Vayer. Elle le croyait fini, il ne l'est pas. Fontenelle répond à son angoisse, par des images, ou par un renversement de perspective, deux techniques de transmutation forgées par La Mothe Le Vayer. Par exemple, pour charmer sa vieillesse, Le Vayer comparait l'attitude courbée du vieillard à l'arc-en-ciel. Ou bien il démontrait que la mauvaise fortune est préférable à la bonne. Après avoir soutenu la rotation de la terre sur elle-même, le philosophe des *Mondes* propose à la marquise un peu craintive de « tourner avec plaisir⁹² », en tirant parti de ce mouvement pour un voyage immobile à travers l'étonnante variété des nations terrestres, « navigation

89 La Mothe Le Vayer, *Promenade en neuf dialogues*, éd. cit., p. 203-204. Voir aussi *De la philosophie sceptique* : « [...] on peut vivre avec félicité sous toutes les zones du monde. Tout pays est très vital et très bien tempéré, et eu égard aux animaux, hommes et bêtes qui y naissent et l'habitent, auxquels la nature provide a donné la complexion convenante et appropriée à cet air et lieu qu'elle leur a destiné. » (Éd. cit., p. 51.)

90 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 124.

91 Michel Delon, « La marquise et le philosophe », *Revue des sciences humaines*, 182, « Les Lumières, philosophie impure ? », avril-juin 1981, p. 65-78.

92 *Ibid.*, p. 76.

spirituelle⁹³ » que proposait déjà La Mothe Le Vayer. De même, pour se réjouir de l'univers infini, le philosophe se promène de point de vue en point de vue, fait connaître l'ivresse de la diversité. Il renverse l'angoisse en impression d'aise et de liberté. Et il n'a de cesse de figurer l'infinité des mondes par un imaginaire rassurant de la miniature. La voie de lait est une « graine de mondes », une « fourmilière d'astres ». Entourée d'air, la Terre ressemble à une coque de vers à soie, ce qui réjouit somme toute la marquise, car sans atmosphère, une planète « serait trop nue⁹⁴ ».

Au terme des *Entretiens*, la marquise aura appris cet art du déchagrin. Obligée d'admettre la mort des soleils, hypothèse dotée d'une forte certitude, du fait de l'impossibilité de lui opposer d'autres hypothèses aussi vraisemblables, la marquise renversera cette idée sombre en source de joie, ou tout au moins d'indifférence : s'il disparaît des étoiles anciennes, il en paraît heureusement de nouvelles, car il faut que « l'espèce se répare⁹⁵ ».

Parce qu'ils méditent sur l'affabulation et la simulation, les *Mondes* sont autant un traité du bonheur qu'une réflexion sur la science. Fontenelle a su, dans le corps même du dialogue, dans la chair de l'échange, dans la comédie de l'esprit qu'il met en scène, déployer un art sceptique du bonheur, par lequel il répond aux *Nouveaux dialogues des morts*, mais aussi, plus indirectement, à Pascal. De là, sans doute, l'étonnante réussite de ce texte. Si les dialogues de La Mothe Le Vayer n'ont certainement pas servi de modèle à Fontenelle, les *Mondes* doivent pourtant beaucoup au scepticisme d'Orasius Tubero. On a voulu inscrire ces entretiens dans l'esthétique galante, au risque d'affadir Fontenelle. Sa poétique ne doit-elle pas davantage à la pensée sceptique qui, proscrivant l'opiniâtreté et le pédantisme, a nourri la culture de l'honnêteté ? S'adaptant, sans rien céder, à son interlocuteur, jouant tout à la fois de la séduction et de la frustration, de la diplomatie et de la provocation, le philosophe des *Mondes*, insaisissable et déterminé, n'illustre-t-il pas « cette prudence humaine, qui, s'accommodant à la diversité des temps, des lieux, des affaires et des personnes, fait gloire de changer à tout moment, et de tourner la voile selon le vent⁹⁶ » ?

93 La Mothe Le Vayer, Lettre CXXI, « Des abstractions spirituelles », dans *Nouveaux petits traités en forme de lettres*, éd. cit., t. VII, partie 1, p. 351. Rapprochement déjà établi par Christophe Martin dans son édition des *Entretiens sur la pluralité des mondes*.

94 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 104. L'image de la coque de vers à soie semble inspirée par l'*Abrégé de la philosophie de Gassendi* [1684], de François Bernier, qui compare l'air à du coton (éd. Sylvia Murr et Geneviève Stefani, Paris, Fayard, 1992, t. IV, p. 199 et 239). Mais Fontenelle lui donne une portée autre que pédagogique.

95 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. cit., p. 155.

96 La Mothe Le Vayer, *Promenade en neuf dialogues*, éd. cit., p. 181.

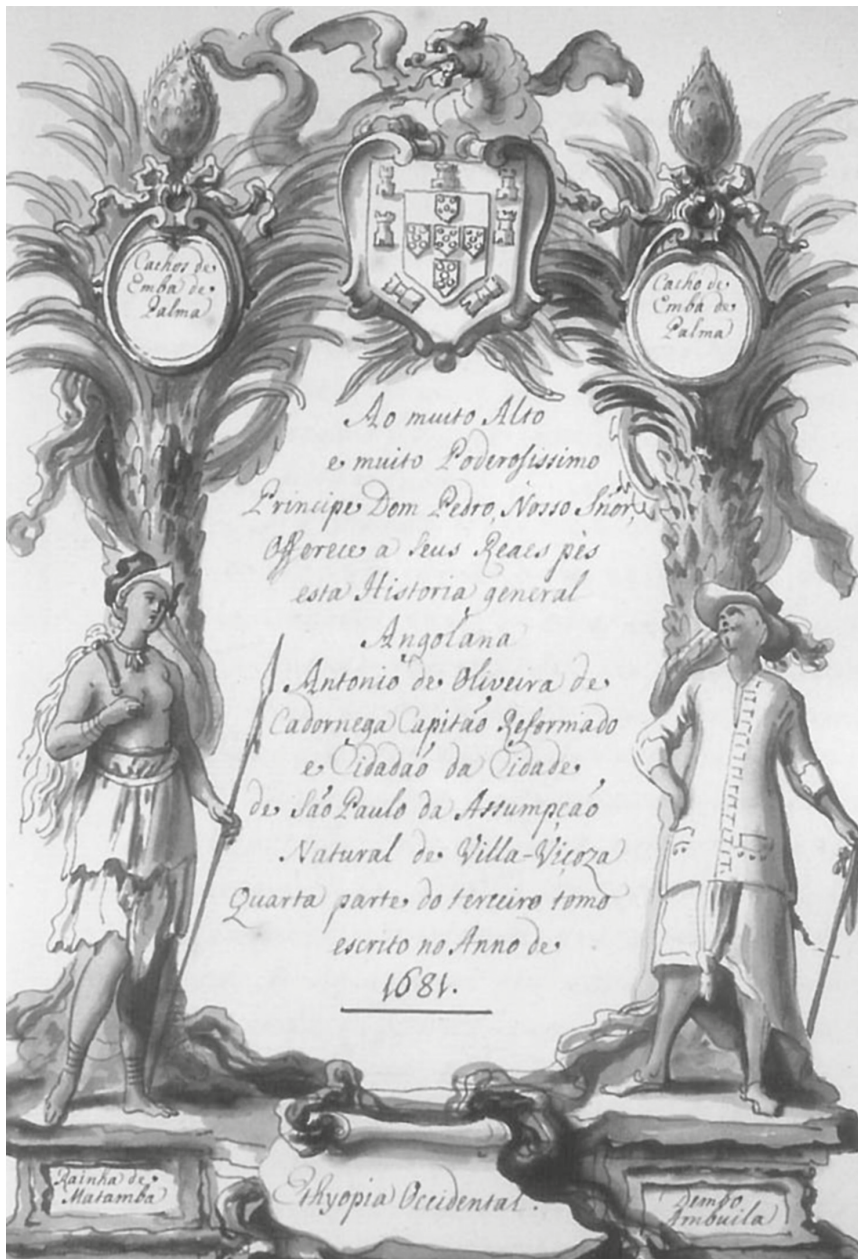
LA REINE NJINGA D'ANGOLA EN FRANCE D'HIER À AUJOURD'HUI

Patrick Graille

Comparée aux autres continents, l'Afrique occupe une place mineure et dépréciée dans l'histoire et la littérature françaises anciennes¹. La plupart du temps, ses peuples sont dépeints à travers les prismes d'intérêts, de préjugés, de mythes. Sans échapper à ces obscurcissements et travestissements, Njinga entretient avec la France des liens séculaires, pluridisciplinaires et contemporains. Séculaires, car son nom apparaît tôt, et parfois de façon impromptue, chez les écrivains. Pluridisciplinaires, car les échos de sa longue vie de quatre-vingt-deux ans (1582-1663) dialoguent en diable avec l'onomastique, la religion, l'histoire, le voyage, la fiction, l'iconographie... Contemporains, car la Reine, après avoir surtout intéressé les historiens, les anthropologues, les ethnologues et les littéraires, touche à présent les féministes, les artistes, les politiciens, les sportifs... et, depuis peu, les jeunes publics. Cette séduction tous azimuts, pour celle qui est désormais perçue comme la figure la plus éminente et fascinante de son temps en Afrique, présage que les relations entre Njinga et la France vont s'intensifier.

En 1994, un article du *Jornal de Angola* titrait « Nome de Rainha gera polémica »². Plutôt que pénétrer dans les détails épineux du nom de la Souveraine³, observons que dans un passé plus ancien, la critique autour de

- 1 La bibliographie sur le sujet étant énorme et proliférante, citons seulement Roger Mercier, *L'Afrique noire dans la littérature française. Les premières images (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Dakar, Publication de l'université de Dakar, 1962; Catherine Gallouët, David Diop, Michèle Bocquillon et Gérard Lahouati (dir.), *L'Afrique du siècle des Lumières. Savoirs et représentations*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Society for Voltaire and Eighteenth Century Studies », 2009; Andrew Curran, *The Anatomy of Blackness. Science and Slavery in an Age of Enlightenment*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 2001; *Dix-huitième siècle*, 44, « L'Afrique », dir. David Diop, Patrick Graille et Izabella Zatorska, 2012.
- 2 « Nome de Rainha gera polémica » (« Le nom de la Reine génère la polémique »), *Jornal de Angola*, 14 juin 1994, p. 11.
- 3 Même si l'Angola a désormais opté pour *Njinga*, forme plus exacte et correcte en kimbundu que celle de *Nzinga*, son équivalent en kikongo, les débats restent ouverts. En témoignent par exemple ces récents titres : Inocência Mata (dir.), *A Rainha Nzinga Mbandi. História, Memória e Mito*, Lisboa, Colibri, 2012; Isabel Castro Henriques (commissaire), Isabel Castro Henriques, Annick Thebia-Melsan, Inocência Mata, Rosa Cruz e Silva, Alexandra Aparício e Carlos Almeida



1. Frontispice des *Guerras de Angola* de Cadornega : la Reine du Matamba et Dembo Ambouila, manuscrit, 1681, Paris, Bibliothèque Nationale de France

ce nom ne portait guère sur sa graphie en kimbundu ou kikongo, mais sur le fond. Sous des dehors étonnants et diffamants, elle surgit dans l'un des premiers dictionnaires lexicaux français, celui de Richelet, qui clôt un article insolite intitulé « Voleuse de grand chemin » (1710) en trouvant « assez inouï que les personnes de ce sexe se portent à ces extrémités ; cependant Louïs de Menezes, *Histoire de Portugal*, écrit que la Reine Ginga, fille du Roi d'Angola, se fit *voleuse de grands chemins*⁴ ». Richelet, qui inscrit le nom de la Souveraine avec l'orthographe portugaise, comme ses confesseurs, et parfois elle-même⁵, reprendrait cette anecdote de l'*História* (1679), où Menezes juge « digne de mémoire l'extravagance de sa vie⁶ ». Or, Selma Pantoja m'a signalé qu'une des stratégies guerrières de la Reine était en effet de spolier les Portugais circulant sur les grandes voies, entre l'arrière-pays et le littoral. À l'article « Voleur-voleuse », la stratégie de résistance historique travestie en médisance est recopiée par de nombreux dictionnaires⁷, jusqu'au plus important du XVIII^e siècle, le *Trévoux* (1771)⁸. Cette référence, ensuite, s'éclipse. La graphie « Ginga », elle, perdure, parfois curieusement. Signée Eyriès et Malte-Brun, la compilation *Annales des voyages* (1824) écrit ainsi le nom au pluriel pour désigner la Reine et son armée : « Les tribus des Jagas » restèrent neutres « durant les guerres des Gingas et des Portugais⁹ ». Ici, le nom définit un peuple, dit une entité nationale.

(textes), *Njinga a Mbande e Aimé Césaire. Independência e universalidade*, Lisboa, Edição do Ministério da Cultura, 2013. Sur le sujet, lire Linda Heywood et John K. Thornton, *Njinga, Reine d'Angola. La relation d'Antonio Cavazzi de Montecuccolo (1687)*, trad. Xavier de Castro et Alix du Cheyron d'Abzac, préf. Linda Heywood et John K. Thornton, Paris, Chandeigne, coll. « Magellane », 2010, p. 371-372, et p. 5, n. 3 ; et Selma Pantoja, « Revisitando a Rainha Nzinga. Histórias e mitos das histórias », dans *A Rainha Nzinga Mbandi, op. cit.*, p. 120.

- 4 Pierre Richelet, s.v. « Voleuse de grand chemin », dans *Nouveau dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots anciens et modernes de la langue française*, Genève, G. De Tournes, 1710, t. II, p. 540.
- 5 Des lettres de la Reine récemment découvertes montrent les variations existentielles et diplomatiques de ses signatures et titres en fonction de ses interlocuteurs.
- 6 Nous n'avons pas retrouvé cette accusation chez Don Luis de Menezes, « Notícia da Rainha Ginga », dans *História de Portugal restaurado*, Lisboa, Officina de João Galraõ, 1679, t. I, p. 682, 684 et 685.
- 7 Voir, par exemple, Antoine Furetière, augmenté par Henri Basnage de Beauval et Jean-Baptiste Brutel de la Rivière, s.v. « Voleur-voleuse », dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, La Haye, Pierre Husson, 1727, t. IV, n.p. ; et Joseph Nicolas Guyot, Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, Ferdinand Camille Duchemin de la Chesnaye, s.v. « Voleur-voleuse », dans *Le Grand Vocabulaire français*, Paris, Hôtel de Thou, 1754, t. XXX, p. 120. Soulignons que la 1^{re} édition du *Dictionnaire* (1690) de Furetière ne rapportait pas ces propos et que toutes les éditions du *Dictionnaire de l'Académie* (1^{re} éd. 1692) passeront aussi le ragot sous silence.
- 8 S.v. « Voleur-Voleuse », dans *Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Les Libraires associés, 1771, t. VIII, p. 463.
- 9 Jean-Baptiste Benoît Eyriès et Victor Adolphe Malte-Brun, *Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire*, Paris, Gide fils, 1824, t. XXIV, p. 350.

Dans sa *Description de l'Afrique* (1668), traduite du hollandais en français en 1686, Dapper offre une brève histoire de « Xinga¹⁰ » et une gravure la représentant en vêtements et armes masculins, une coupe de sang à la main, lors d'un rituel sacrificiel préluant à un combat contre les Portugais (ill. 2).



342

2. La Reine Xinga en tenue et armes de guerrier célèbre un sacrifice humain, (Olfert Dapper, *Description de l'Afrique*, 1668)

Le compilateur souligne qu'elle donnait des noms et des habits de femmes à une cinquantaine de ses amants, nommés ses « concubines », portait « le nom et l'habit d'un homme, pour commander son armée avec plus d'autorité¹¹ ». À la suite de celui qui deviendra la source des historiens de l'Afrique au XVIII^e siècle, plusieurs écrivains consacreront cette union du nom, du vêtement masculin, du libertinage, de la cruauté, du pouvoir politique et militaire. Dapper, l'un des premiers à renseigner les Français sur la Reine et le premier à la faire graver, la nomme « Xinga » d'après une lettre d'Ouman publiée à La Haye en 1648, qui décrivait sa victoire avec les Hollandais sur les Portugais¹². De rares

10 Olfert Dapper, « Histoire d'Anne Xinga », dans *Description de l'Afrique*, Amsterdam, W. Waesberge, Boom et Van Someren, 1686, p. 369.

11 *Ibid.*, p. 370.

12 Information fournie par Roger Mercier, « Les débuts de l'exotisme africain en France », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1962, p. 202. Outre la presse, Dapper s'est aussi documenté aux archives militaires après le départ des Hollandais de Luanda en 1648.

textes adoptent cette graphie¹³. Si Moreri est seul à angliciser et royaliser en « Kinga¹⁴ », maints auteurs passent d'une écriture à l'autre. Dans *La Muse historique* (1658), le poète Loret emploie « Cinza » et « Cinga¹⁵ ». *L'Histoire universelle*, traduite de l'anglais en 1765, écrit dans sa table « Zingha ou Xinga », puis tour à tour « Zinga » ou « Zingha¹⁶ » dans son texte. Le marquis de Sade cite en exemple de libertinage « Zingua » dans *La Philosophie dans le boudoir* (1795) et ses « Notes pour les Journées de Florbelle », puis « Zingha » dans *l'Histoire de Juliette* (1801)¹⁷. Lorsque la Durand, un personnage de ce dernier roman, réplique « c'est une Zingha », Michel Delon note que, pour Sade, « Zingha devient un nom commun pour désigner toute femme cruelle¹⁸ ». Ces doutes lexicaux persistent chez Salgues, qui utilise « Zingha » et « Zinga » dans *Des erreurs et des préjugés répandus dans la société* (1811), ou Michaud, qui inscrit « Zingha ou Zingha-Bandi¹⁹ » dans sa *Biographie* (1828). Si le premier confesseur de la Reine Cavazzi la nomme dans ses manuscrits « Ginga », *l'Istorica Descrizione* (1687), après l'intervention du capucin Fortunato Alamandini, son éditeur-adaptateur-censeur, opte pour « Zingha²⁰ ». Avec des variantes, ce nom s'impose. L'adoptent Labat, qui traduit librement Cavazzi (1732), Castilhon, dans son roman *Zingha, Reine d'Angola* (1769), d'Abrantès, dans ses *Femmes célèbres* (1834), ou l'ancien footballeur militant contre le racisme

- 13 Voir, par exemple, Antoine-Augustin Bruzen de La Martinière, s.v. « Angola », dans *Le Grand Dictionnaire géographique, historique et critique*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1741, t. I, p. 253.
- 14 Louis Moreri, s.v. « Angola », dans *Le Grand Dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Les Libraires associés, 1759, t. I, p. 91. Cet auteur est également orthographié *Moréri* ou *Morery*. Nous optons pour la graphie de la BnF.
- 15 Jean Loret, *La Muse historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, Paris, Ch. Livet, 6 juillet 1658, t. II, p. 497.
- 16 *Histoire universelle depuis le commencement du monde jusqu'à présent, traduite de l'anglais d'une société de gens de lettres*, Amsterdam/Leipzig, Arkstée et Merkus, 1765, t. XXV, p. IV, 201, et 209 sq.
- 17 Sade, *La Philosophie dans le boudoir, ou les Instituteurs immoraux*, dans *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1998, p. 59 et 70-71, n. 6, p. 1309 et n. 1, p. 1315 ; « Notes pour les Journées de Florbelle », dans *Œuvres complètes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, t. XIII, 1966, p. 100 ; *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, p. 242, n. 5, 1111 et 1408-1409. Notons que Sade cite de mémoire ce qu'il a lu dans Castilhon.
- 18 *Ibid.*, p. 1111 et note p. 1408-1409.
- 19 Jean-Baptiste Salgues, *Des erreurs et des préjugés répandus dans la société*, Paris, F. Buisson, 1811, t. II, p. 193 et t. III, p. 24 ; Louis-Gabriel Michaud, « Zingha ou Zingha-Bandi », dans *Biographie universelle ancienne et moderne [...], par une société de gens de lettres et de savants*, Paris, L. G. Michaud, 1828, t. LII, p. 314.
- 20 Giovanni-Antonio Cavazzi da Montecucullo (père), *Istorica Descrizione de'tre Regni Congo, Matamba, e Angola situati nell'Ethiopia inferiore occidentale e delle Missioni Apostoliche Esercitateui da Religiosi Capuccini Accuratamente compilata dal P. Gio Antonio Cavazzi Da Montecucullo Sacerdote Capuccino Il Qual Vi Fu' Prefetto e nel presente stile ridotta dal P. Fortunato Alamandini da Bologna predicatore dell'istesse Ordine. All'illustrissimo Conte Giacomo Isolani*, Bologna, Giacomo Monti, 1687. Je remercie Carlos Almeida de m'avoir fourni cette dernière information.



3. La Reine Anne Zingha baptisée en 1622 (Jean-Baptiste Labat, *Relation historique de l'Éthiopie occidentale [...]*, 1732)

Lilian Thuram, dans *Mes étoiles noires* (2010), livre primé par la Chancellerie des universités de Paris²¹. Du XVIII^e siècle à nos jours, le nom de la Reine résonne

²¹ Jean-Baptiste Labat (père), *Relation historique de l'Éthiopie occidentale, contenant la description du Congo, de l'Angola et du Matamba*; traduite de l'italien du P. Cavazzi, et augmentée de plusieurs relations portugaises des meilleurs auteurs, avec des notes, Paris, Charles-Jean-Baptiste Delespine, 1732, 5 vol.; Jean-Louis Castilhon, *Zingha, Reine d'Angola, histoire africaine, suivie de Recherches et d'Observations sur la férocité naturelle des Giagues, et d'une Relation exacte de leurs mœurs, de leurs coutumes et de la barbarie de leurs usages*, éd. Patrick Graille et Laurent Quillerié, Bourges, Ganyèmède, 1993; Laure Junot d'Abrantès (duchesse d'), « Zingha, Reine de Matamba et d'Angola », dans *Les Femmes*

dans l'hexagone avec une primauté pour le « z » Kikongo. La sifflante en devient même un produit publicitaire, comme dans ce roman d'Aimé Wata, *Pour les yeux de Nzinga* (2002), qui se déroule au xx^e siècle, dans une floue savane bantou, sans entretenir nul lien, même implicite, avec la Reine²².

On le sait, Njinga fut amplement célébrée pour sa conversion au catholicisme (ill. 3). Conversion miraculeuse pour le père Gioia, qui s'inspire du premier confesseur de la Reine Gaeta dans *La Merveilleuse Conversion à la sainte foi du Christ de la Reine Singa* (1669)²³. Comme pour Cavazzi, qui à son tour diabolise outrancièrement les excès de la Reine, afin de rendre encore plus exemplaire et édifiante sa métamorphose. Cette conversion d'une démonsse en sainte étant du pain béni pour la papauté, la littérature religieuse en conservera des traces durables. Dans l'*Histoire des missions catholiques* (1847), Henrion dépeint ainsi la Souveraine propageant « le christianisme dans ses États, émettant des édits pour déraciner l'idolâtrie, faisant venir des femmes portugaises pour initier celles de sa Cour aux arts de l'Europe », se confessant avant de recevoir « l'extrême onction, expirant, le crucifix entre ses bras, sans agonie ». Après l'avoir « embaumée », poursuit-il, « l'on brûla autour de son corps quantité de parfums » et « on l'enterra dans l'église de Sainte-Anne »²⁴ (ill. 4).

Enfin, ce récit hagiographique réfute ceux qui qualifièrent d'« impostures » les cruautés de la Reine rapportées par Cavazzi. Car « l'extrême férocité de certaines races de nègres » va de soi, et, « lorsque l'espèce humaine se dégrade, il est difficile de savoir quelles sont les bornes qu'on peut assigner à sa perversité »²⁵. En 1863, l'abbé Migne ouvre son *Encyclopédie théologique* en déclarant que « les missions sont la plus grande gloire et le premier devoir de l'Église », dans la mesure où « elles ont civilisé les peuples »²⁶. Son récit sur la Reine suit celui d'Henrion, hormis sa fin :

Telle fut cette femme vraiment extraordinaire et qui paraît telle lors même qu'elle ne serait pas de la race noire. Les détails précédant nous viennent

célèbres de tous les pays. *Leurs vies et leurs portraits*, par Madame la Duchesse d'Abrantès et Joseph Straszewicz, Paris, Lachevardière, 1834 ; et Lilian Thuram, *Mes étoiles noires. De Lucy à Barack Obama*, Paris, Philippe Rey, 2010 [2^e éd. Paris, Points, 2011].

22 Aimé Wata, *Pour les yeux de Nzinga*, Paris, La Bruyère, 2002.

23 Francesco-Maria Gioia (père), *La Meravigliosa Conversione alla Santa fede della regina Singa et del suo regno di Matamba nell'Africa meridionale. Descritta con historico stile del p. f. Francesco Maria Gioia da Napoli... e cauata da una relatione di la mandata dal p. f. Antonio da Gaeta*, Napoli, Giacomo Passaro, 1669.

24 Mathieu-Richard-Auguste Henrion, « Mission des capucins, des dominicains, des augustins, des jésuites, des franciscains, sur la côte occidentale », dans *Histoire générale des missions catholiques depuis le xiii^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Gaumes frères, 1847, t. II, p. 339.

25 *Ibid.*, p. 341-342.

26 Jacques-Paul Migne, *Troisième et dernière encyclopédie théologique*, Paris, J.-P. Migne, 1863, t. LIX, p. I.



4. Enterrement de la Reine Zingha (Jean-Baptiste Labat, *Relation historique de l'Éthiopie occidentale [...]*, 1732)

des capucins italiens, et lors même qu'il faudrait en rabattre [...] à cause du caractère national enclin à l'exagération, il subsisterait encore un caractère fort remarquable, une grandeur de vues et une vigueur d'esprit qu'on ne s'attend pas à trouver au Congo et dans une femme²⁷.

Par-delà ses préjugés culturels et son sexisme, l'abbé est fasciné par « tout ce récit » qui lui « paraît parfaitement vraisemblable »²⁸. Mais Njinga s'est-elle sincèrement convertie ? Dans le *Dictionnaire historique portatif des femmes célèbres* (1769), La Croix ironise : « Croirait-on que Zingha eut pu renoncer à ses superstitions, à sa férocité, à ses États, pour embrasser, ou plutôt professer la religion chrétienne ? Il est vrai qu'il ne fallut rien qu'un miracle pour l'y décider²⁹ ». D'Abrantès ne doute pas plus qu'elle « fut en apparence l'instrument des missionnaires catholiques, tandis que cette femme extraordinaire les assujettit à sa volonté, les força de se courber³⁰ ». Si sa première conversion (1622), qui permit de gagner la paix avec des clauses correctes,

²⁷ *Ibid.*, p. 1407.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jean-François de La Croix, s.v. « Zingha », dans *Dictionnaire historique portatif des femmes célèbres*, Paris, L. Cellot, 1769, t. III, p. 493.

³⁰ Laure Junot d'Abrantès, *Les Femmes célèbres de tous les pays*, op. cit., p. 3.

paraît opportuniste, sa seconde (1655-1657) lui ressemble. Car, d'un côté, elle marquait à nouveau la fin de la guerre et le retour à la diplomatie, tout en rendant possible la libération de sa sœur Kambo (dona Barbara) détenue à Luanda par les Portugais ; de l'autre, elle plaçait la Reine sous la tutelle de Rome, du pape Grégoire XV, qui désirait intensifier la christianisation des *idolâtres* et tempérer la dégradation d'un missionnariat devenu la courroie de transmission des négriers. À 75 ans, renier officiellement une prospère vie sexuelle, se marier en grande pompe chrétienne, convertir son peuple en acceptant d'accueillir des missionnaires sur ses terres, relevaient d'une stratégie politique, qui rangeait le Matamba derrière une tutelle romaine plus clémentine. Par-delà ses lettres pieuses et repentantes, qui adroitement feignent l'adhésion et la collaboration aux vertus catholiques, tout autorise donc à penser que la Souveraine persista en catimini dans son aversion pour les envahisseurs portugais et les convertisseurs italiens, ses croyances animistes et sa sexualité polygame.

Outre les religieux, Njinga intéresse, bien sûr, les historiens. Cet intérêt transparait dans tous les dictionnaires historiques des XVIII^e et XIX^e siècles, qu'ils traitent du local ou de l'universel, que leurs articles soient brefs ou longs, superficiels ou substantiels, venimeux ou avantageux. Certes, les recueils antérieurs à la traduction de Cavazzi en 1732 reprennent, à la lettre ou non, Dapper³¹, et les ultérieurs tendent à combiner Dapper et Labat³². Plus singulier, Colonna, dans l'*Histoire naturelle de l'univers* (1734), se réclame du *Voyage historique d'Abissinie* du jésuite portugais Lobo³³. Or, dans la préface de cette histoire écrite dans les années 1660, jamais éditée en portugais et traduite en français d'après les manuscrits de Lobo par l'abbé Le Grand en 1728, on lit cet éloge :

Je trouvais trois volumes manuscrits in folio des royaumes de Congo, d'Angola, et de Benguela, composés à Angola même ; et là est contenue l'histoire de Ginga Reine de Matamba, qui mériterait mieux d'être connue que les Penthésiliées, les Talestris, les Hippolytes, et toutes ces amazones de qui les noms ne se conservent que dans les fables³⁴ [ill. 5].

31 Lire par exemple Thomas Corneille, s.v. « Angola », dans *Dictionnaire universel, géographique et historique*, Paris, J.-B. Coignard, 1708, p. 133 ; et Moreri, s.v. « Angola » et « Anna-Xinga », dans *Le Grand Dictionnaire historique, op. cit.*, 1731, t. I, p. 374-375 et 386. L'auteur complète quatre ans plus tard son information en citant Menezes (s.v. « Ginga », dans *ibid.*, 1735, t. IV, p. 327).

32 Lire, par exemple, Pierre Joseph André Roubaud, *Histoire générale de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique*, Paris, Des Ventes de La Doué, 1771, t. XI, p. 50 et 55.

33 Francesco Maria Pompeo Colonna, « Ginga », dans *Histoire naturelle de l'univers, dans laquelle on rapporte des raisons physiques, sur les effets les plus curieux, et les plus extraordinaires de la nature*, Paris, André Caillereau, 1734, t. I, p. 184.

34 Jérôme Lobo, *Voyage historique d'Abissinie, du R. P. Lobo, de la Compagnie de Jésus, traduit du portugais, continué et augmenté de plusieurs dissertations, lettres et mémoires*,

De fœminis Monomotapanis, de quibus cap. 9. fecundi libri agitur.



MONOMOTAPÆ Imperator, cum totius istius plage serè sit potentissimus, multosque sub se habeat regulos & satrapas, qui multum etiam ipsi suis rebellionibus, quibus iugum excutere satagunt, facessunt negotij, semper, ut eos in officio contineat, & vicinorum vim propulset, armatas in procinctu habet legiones: quarum quedam, & precipue ex mulieribus bellicosissimis, & fortissimis, ita ut mortem potius intrepide expectent quam se loco moueri patiantur, constant: Quæ antiquarum quoque Amazonum more sinistram mammam, ne in emittendis iaculis (qua in re sunt dexterrime) sit impedimento, excurunt. Et cum Imperatoris permissu sola propriam incolant regionem, stato anni tempore viros, quos ipse eligant, admittunt: filios enim, patri nutriendo remittunt, filias autem, exusta, ut diximus, sinistram mammam, ab incunte etate in armis exercent.

F I N I S.

5. « Des Amazones du Monomotapa », gravure des frères de Bry (Lopes et Pigafetta, *Relatione del Reame di Congo e delle circonvicine contrade*, 1591)

par M. Le Grand, prieur de Neuville-les-Dames et de Prevessin, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1728, t. I, p. II. Notons que Le Grand était à cette époque secrétaire de l'ambassadeur de France à Lisbonne.

Sans préciser de quels manuscrits il s'agit – les originaux ou une copie inédite de l'*Istorica Descrizione*? –, l'abbé vante l'intelligence et les prouesses de Njinga, puis recommande la lecture de Cavazzi, lequel sera traduit quatre ans plus tard. Moins qu'à Cavazzi, la plupart des dictionnaires historiques, entre 1770 et 1820, se réfèrent à la version romancée de Castilhon³⁵. Fait frappant, alors qu'en 1802 la France contre-révolutionnaire avait rétabli l'esclavage, que les colons esclavagistes et racistes triomphaient, que Napoléon I^{er} avait décrété les « principes de l'Église catholique » dans les écoles (15 août 1808), Jondot, dans le *Tableau historique des nations* (1808), cite le livre phare d'une des figures intellectuelles et politiques les plus éminentes de l'époque : *De la littérature des nègres* de l'abbé Grégoire, également paru en 1808³⁶. Dans le chapitre de cet essai militant qui suit l'idée que les « astuces diplomatiques » des Européens égalent celles des Africains, Grégoire écrit : « Que de preuves en offre la conduite de cette fameuse Gingha ou Zingha, Reine d'Angola [...] à qui un esprit éminent, et une intrépidité féroce assurent une place dans l'histoire³⁷ ». Une place dans l'histoire, alors que toute la littérature coloniale prétendait et prétendra l'inverse. On connaît les propos d'Hegel qui, après avoir fantasmé la Reine comme une fanatique et sanguinaire ogresse à la tête d'un « État féminin » belliciste et cannibale, soutiendra dans un cours de 1830 :

Ce continent n'est pas intéressant du point de vue de sa propre histoire, mais par le fait que nous voyons l'homme dans un état de barbarie et de sauvagerie qui l'empêche encore de faire partie intégrante de la civilisation. L'Afrique, aussi loin que remonte l'histoire, est restée fermée, sans lien avec le reste du monde ; c'est

- 35 Voir Jean-François de La Croix, s.v. « Giagas, ou Jagas, ou Jagues », dans *Dictionnaire historique des cultes religieux établis dans le monde, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Laporte, 1777, t. II, p. 266-270 ; François Xavier de Feller, s.v. « Zingha », dans *Dictionnaire historique, ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par le génie, les talents, les vertus, les erreurs, etc., depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, Ausbourg, Matthieu Rieger, 1784, t. VI, p. 682. Les continuateurs de Feller citeront, eux, Labat. Voir s.v. « Cavazzi (Jean-Antoine) », dans *Supplément au Dictionnaire historique de l'abbé Feller*, Paris/ Lyon, Mèquignon/Guyot frères, 1819, t. X, p. 76-77 ; s.v. « Zingha », dans *Histoire, Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières, par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes*, Paris, Panckoucke, 1791, t. V, p. 729 ; Antoine-François Delandine et Louis-Mayeul Chaudon, s.v. « Zingha », dans *Dictionnaire historique, critique et bibliographique, contenant les vies des hommes illustres, célèbres ou fameux de tous les pays et de tous les siècles*, par une société de gens de lettres, Paris, Ménard et Desenne, 1823, t. XXVII, p. 399.
- 36 Étienne Jondot, *Tableau historique des nations, ou Rapprochement des principaux événements arrivés, à la même époque, sur la surface de la terre*, Paris, Chez l'auteur/Maradan, 1808, t. I, p. LXXX.
- 37 Henri Grégoire, *De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature ; suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des nègres qui se sont distingués dans les sciences, les lettres et les arts, par H. Grégoire, ancien évêque de Blois, membre du Sénat conservateur, de l'Institut national, de la Société Royale des Sciences de Gottingue*, Paris, Maradan, 1808, p. 224.

le pays de l'or, replié sur lui-même, le pays de l'enfance qui, au-delà du jour de l'histoire consciente, est enveloppé dans la couleur noire de la nuit. [...] C'est pourquoi elle ne peut avoir d'histoire proprement dite³⁸.

Outre l'histoire, Njinga apparaît dans un genre qui va croître en popularité : l'histoire des voyages³⁹. Le plus illustre représentant de ce genre, l'abbé Prévost, publie d'après John Green la première grande compilation de voyages qu'il intitule *Histoire générale des voyages, ou Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues* (1746-1759, 15 vol.). Dans les pages sur le Congo, l'Angola et le Matamba, Prévost cite Pigafetta, Merolla, Angelo, Carli, Battel, et surtout Dapper, signe d'une ignorance de l'édition de Labat. Raison pour laquelle la Reine figure ici en petite place, dans un style fleuri, qui adopte le credo littéraire de « faire voir, faire vivre, faire vrai ». Sous le titre « Caractère extraordinaire de cette princesse », Prévost écrit :

350

Anna-Singa renfermait plusieurs de ces qualités qui forment le véritable héroïsme. Avec un jugement rare pour son sexe, elle était si passionnée pour la gloire des armes, que n'ayant point eu d'autre exercice pendant sa vie, elle n'avait jamais paru qu'en habits d'homme ; et si généreuse, qu'après avoir fait grâce à ses ennemis, elle n'avait jamais souffert qu'ils reçussent la moindre insulte⁴⁰.

Loin de ce ton laudatif, dans leur compilation *Histoire des voyages et découvertes en Afrique* (1817), traduite de l'anglais en français en 1821, Leyden et Murray agrément « la pénétration de son intelligence, la vivacité de son esprit, et la dignité de ses manières⁴¹ », mais pour eux la Reine n'était qu'une assoiffée de sang, de sexe et de pouvoir. Son seul intérêt réside dans sa conversion, sur laquelle ils s'étendent, au détriment de sa vie antérieure. Suivie par nombre d'histoires de voyages des XIX^e et XX^e siècles, cette propension à la bondieuserie contribue cependant à populariser la Reine.

38 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, cours publiés à titre posthume [1837, 2^e éd. augm. 1840], trad. Kostas Papaioannou, Paris, UGE, coll. « Le monde en 10-18 », 1965, p. 269.

39 Selon Roger Chartier et Henri-Jean Martin, à peine 7 % des récits de voyage au XVIII^e siècle sont consacrés à l'Afrique, la moitié moins que l'Amérique ou l'Asie (*Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard/Cercle de la librairie, t. I, 1989, p. 266).

40 Antoine-François Prévost, *Histoire générale des voyages, ou Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues*, Paris, Didot, 1758, t. V, p. 37.

41 John Leyden et Hugh Murray, *Histoire complète des voyages et découvertes en Afrique [...]*, par le Dr. Leyden et Hugh Murray ; traduite de l'anglais et augmentée de toutes les découvertes faites jusqu'à ce jour, par M.A.C., Paris, A. Bertrand, 1821, t. III, p. 377.

Un autre genre historique, réputé depuis l'Antiquité, renforce ce savoir : la vie des personnes illustres. Dans ses *Femmes célèbres de tous les pays* (1834), livre édité par souscription, la duchesse d'Abrantès, à l'époque maîtresse de Balzac, consacre d'après Labat une nouvelle historique à « Zingha, Reine de Matamba et d'Angola », qui figure à la seconde place de son recueil, entre la Reine anglaise Jeanne Grey et la mère de Napoléon Empereur des Français⁴². Ce texte sera republié cinq ans plus tard, avec une terrifiante image de Zingha immolant un enfant, dans le *Musée des familles* (ill. 6)⁴³, premier périodique illustré à bas prix du XIX^e siècle (1833-1900), que son fondateur présentait comme « un Louvre populaire⁴⁴ », accessible aux familles modestes peu cultivées.



6. Zingha immole un enfant (*Musée des familles. Lectures du soir*, 1839)

Amplement illustré, parfois par de grands artistes comme Granville ou Daumier, le *Musée* publiera de nombreux auteurs célèbres, tels Balzac, Dumas, Gautier, Hugo, Lamartine ou Vernes. À la date où la Duchesse republie son récit, il connaît toutefois peu de succès et des difficultés financières.

D'Abrantès ouvre sa « biographie », précédée du portrait de Devéria (ill. 7 et 8)⁴⁵, artiste ayant gravé de nombreuses planches érotiques, en louant le

42 Laure Junot d'Abrantès, *Les Femmes célèbres de tous les pays*, op. cit., p. 3-7.

43 Ead., « Études historiques. Zingha, Reine de Matamba et d'Angola », *Musée des familles. Lectures du soir*, t. VI, 1839, p. 294-300.

44 Émile de Girardin, « Aux lecteurs du Musée des familles », *Musée des familles. Lectures du soir*, t. I, 1833-1834, p. 133.

45 Pour une comparaison du portrait de Devéria et de la sculpture en bronze de l'Angolais Rui de Matos (2002), voir Catherine Gallouët, « Farouche, touchante, belle et cannibale. Transmissions et permutations des représentations de Njinga, Reine d'Angola du XVII^e au XVIII^e siècle », *Dix-huitième siècle*, n44, « L'Afrique », 2012, p. 269-271.



7. Achille Devéria, « Anne Zingha, Reine de Matamba »
(Laure d'Abrantès, *Les Femmes célèbres de tous les pays*, 1834)



8. La Reine Anne Zingha, d'après Achille Devéria
(*Musée des familles. Lectures du soir*, 1839)

« génie supérieur de cette femme extraordinaire » qui a « devancé son temps »⁴⁶, cette dernière formule étant sous sa plume récurrente. Dans un style élégant, elle retrace la vie de la Reine, en insistant sur ses vengeances perpétrées sur son frère, les Portugais, les missionnaires, et tous ceux qui lui résistent. Elle conclut sur les

grands desseins conçus par cette femme, qui, avec un naturel cruel et sanguinaire, vindicatif et ambitieux, fut néanmoins un grand Roi [*sic*], et sut montrer de généreuses vertus à côté des vices les plus hideux. Elle osa, sans se perdre, ce que nulle autre n'eût tenté, et ce que son âme vraiment héroïque lui fit regarder comme un devoir de la couronne qu'elle portait, d'entreprendre : ce fut de lutter contre un peuple qui voulait asservir sa nation, avec une vigueur qui montre la force et la trempe de son caractère et toute l'étendue de son pouvoir⁴⁷.

La dernière phrase du texte la compare à deux reines européennes : « Née en Europe, Zingha eût été une Christine, ou une Élisabeth⁴⁸ ». La référence à Christine de Suède et à Élisabeth I^{re} d'Angleterre, réputées pour leur intelligence

46 Laure Junot d'Abrantès, *Les Femmes célèbres de tous les pays*, *op. cit.*, p. 3.

47 *Ibid.*, p. 6.

48 *Ibid.*, p. 7.

ZINGHA,
REINE
D'ANGOLA,
HISTOIRE AFRICAINE,

*Suivie de Recherches & d'Observations sur la
férociété naturelle des Giagues, & d'une Rela-
tion exacte de leurs Mœurs, de leurs Coutumes
& de la barbarie de leurs Usages.*

Seconde Édition revue, corrigée &
augmentée.

PAR M. L. CASTILHON.

SECONDE PARTIE.



A BOUILLON,

AUX DÉPENS DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.

M. DCC. LXX.

1770

LA
FEMME CRUELLE
OU
ZINGA,
REINE D'ANGOLA,

PAR M. L. C.

PREMIERE PARTIE.



A BOUILLON,

M. DCC. LXXIV.

354

9. Jean-Louis Castilhon, *Zingha, reine d'Angola. Histoire africaine*, 1770, page de titre

10. M. L. C., *La Femme cruelle, ou Zinga, Reine d'Angola*. 1774, page de titre

et leur culture, renvoie au charisme que toutes deux avaient exercé sur leurs peuples.

Tiré en nombre réduit d'exemplaires⁴⁹, le récit de d'Abrantès eut peu de lecteurs. À l'inverse du roman historique de Castilhon, *Zingha, Reine d'Angola* (1769), qui avait largement popularisé la Souveraine. Pour son texte, le polygraphe s'inspire à son tour, essentiellement, de Labat, puis, dans sa seconde édition (1770) (ill. 9) et sa troisième (1774) (ill. 10) de l'*Histoire universelle*, cette encyclopédie anglaise qu'il a contribué à traduire et qui retrace longuement l'histoire de Njinga⁵⁰.

49 Notons que le récent *reprint* des *Femmes célèbres*, qui reproduit à une échelle microscopique, illisible sans loupe, le texte scanné de la BnF, par ailleurs visible en gros caractères sur divers sites internet, relève d'une entreprise de « voleurs de petits chemins » (Paris, Hachette Livre/BnF, Gallica, 2013).

50 Avant son roman, Castilhon avait fait paraître en plusieurs épisodes une courte version de la vie de la Reine dans le *Journal encyclopédique*, dont il était l'un des éditeurs. Voir ses « Aventures de Zingha, Reine d'Angola en Afrique. Tirées de l'histoire du règne et de la vie privée de cette souveraine, ouvrage récemment publié à Londres », 15 décembre 1768, t. VII, part. 3, p. 117-126, du 1^{er} janvier 1769, t. I, part. 1, p. 122-132 et part. 2, p. 282-288, du 11 février 1769, t. I, part. 3, p. 446-454 et t. 2, part. 1, p. 116-122, et du 1^{er} mars 1769, t. II, part. 1, p. 286-291. Voir aussi *Histoire universelle, op. cit.*, 1765, t. XIV et XXV.

Dans sa préface, l'auteur se réclame de l'objectivité historique, d'un usage fidèle de ses sources ecclésiastiques. En réalité, l'histoire est surtout un prétexte pour dépeindre l'héroïne d'exception qui au plus haut point le fascine. Tout en déployant complaisamment la cruauté de Zingha⁵¹, Castilhon insère des discours de son cru qui réfutent l'opposition classique entre barbares et civilisés. Ainsi, sa Reine assure qu'il « n'existe point de peuple, sauvage ou policé, qui ne préfère l'avantage de s'agrandir aux dépens d'une nation affaiblie et hors d'état de se défendre, à la gloire stérile de respecter ses infortunes, et de la secourir dans ses calamités⁵² ». Aux capucins culpabilisateurs et pressés de la convertir, elle réplique :

Jamais je n'eusse été cruelle, scélérate, si respectant ma couronne et les droits de ma naissance, les Portugais n'eussent point usurpé mes États et renversé mon trône. Contre la générosité naturelle de mes sentiments, contre la douceur de mon caractère, je suis devenue un monstre de férocité. Eh quoi ! Ne sont-ils pas plus féroces que moi, ceux qui à force d'outrages et d'usurpations ont irrité ma colère, et pénétré mon âme du feu de la vengeance⁵³ ?

L'écrivain décrit une Zingha éclairée, qui aurait pu loyalement et paisiblement régner. Légitimant sa révolte, il défend le droit des peuples et des Souverains à disposer d'eux-mêmes. Esquissant les conflits politiques en jeu, il interroge l'esprit du lecteur, accuse la barbarie prétendue civilisée des envahisseurs, condamne ceux qui au nom du Christ saignent à blanc l'Angola.

Conjointement à ses salves justicières, Castilhon présente une héroïne hors norme. Vivant à une époque célébrant les passions fortes, il accroît certains aspects déjà contrastés de Cavazzi pour peindre un « caractère singulier presque inconcevable⁵⁴ », où l'énergie des pulsions est portée à son paroxysme. Captivé par cette fermeté dans la malveillance puis la bienveillance, il souligne l'unicité de son tempérament ambivalent :

Quelle âme a jamais présenté le bizarre assemblage de tous les vices et de toutes les vertus ? Quelle autre a réuni la fermeté la plus inébranlable à la plus grande inconstance, l'héroïsme le plus intrépide à la plus grande faiblesse, l'indulgence la plus facile à la sévérité la plus outrée, la bienveillance à la férocité⁵⁵ ?

51 Michaud pense « que Castilhon, en racontant les crimes que Zingha avaient réellement commis, les a beaucoup exagérés. On a attribué à cette princesse des atrocités et des turpitudes dont l'histoire ne fait aucune mention » (*Biographie universelle, op. cit.*, t. LII, p. 322).

52 Jean-Louis Castilhon, *Zingha, op. cit.*, p. 102.

53 *Ibid.*, p. 86. Voir aussi p. 104.

54 *Ibid.*, p. 2.

55 *Ibid.*, p. 5.

Héroïne sublime, Zingha combat pour ses terres, puis pour réformer les mœurs jagas, enfin pour apaiser son âme tourmentée. Si le roman suit la partition classique de l'ascension à la rédemption, il récuse la version d'une illumination céleste convertissant la satanique idolâtre en catholique vaincue (ill. 11).

L'édification miraculeuse devient libre examen de conscience, « revirement vers la voix de la nature et de l'humanité⁵⁶ ». Malgré ses carences et outrances, ce livre est le premier roman historique traitant de l'Afrique d'un regard anticolonialiste⁵⁷, le premier aussi à faire de la Reine un personnage irréductible, symbolique, légendaire. Cet exemple ne sera pas suivi par les grands historiens francophones de l'Afrique qui longtemps négligeront la Reine⁵⁸, et il faudra attendre les biographies destinées à un large public, notamment celles d'Ibrahima Baba Kaké (1975), de Sylvia Serbin (2004) et de Lilian Thuram (2010), pour qu'en France Njinga, s'impose en première Reine d'Afrique de son temps⁵⁹.

356

Si l'histoire et la littérature furent les disciplines les plus influentes pour la connaissance de la Reine, l'iconographie joua aussi un rôle important. Cette importance s'est déployée depuis l'édition de *Njinga, Reine d'Angola* (2010) par Linda Heywood et John Thornton, ce qui confirme l'intérêt croissant des francophones pour la Reine. Outre une superbe traduction de Cavazzi et un lumineux travail d'érudition, cette édition donne à voir toutes les aquarelles coloriées du manuscrit du capucin. Auparavant, ces trente images étaient visibles de façon éparse et confidentielle⁶⁰, alors qu'elles constituent la première chronique illustrée de l'Afrique noire, un témoignage historique, ethnologique et esthétique inestimable. La plupart étaient certes transposées en gravures

56 *Ibid.*, p. 73.

57 Sur le sujet, je me permets de renvoyer à Patrick Graille, « *Zingha, Reine d'Angola, histoire africaine* (1769) de Jean-Louis Castilhon, premier roman historique africain et anticolonialiste de la littérature occidentale ? », dans *A Rainha Nzinga Mbandi, op. cit.*, p. 47-56, qui s'inscrit en faux avec celui de mon amie Catherine Gallouët, « Comment rendre l'Africain intelligible. L'exemple de Zingha », dans *L'Afrique et les Africains au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 31-47.

58 Georges Balandier reste muet à son sujet (*La Vie quotidienne au royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1965), Joseph Ki-Zerbo (*Histoire de l'Afrique noire. D'hier à demain*, Paris, Hatier, 1972, p. 331) et Elikia M'bokolo (*Afrique noire. Histoire et civilisations*, Paris, Hatier, 1995, p. 337) sont sommaires.

59 Ibrahima Baba Kaké, *Anne Zingha. Reine d'Angola, première résistante à l'invasion portugaise*, Paris/Dakar/Abidjan/Yaoundé, Afrique biblio club/NEA/CLÉ, coll. « Grandes figures africaines », 1975 ; Sylvia Serbin, *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*, Saint-Maur-des-Fossés, Sepia, 2004 ; et Lilian Thuram, *Mes étoiles noires, op. cit.*

60 Voir Ezio Bassani, *Un Capuccino nell'Africa Nera del Seicento. I disegni dei "Manoscritti Araldi" del Padre Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo*, Milano, Quaderni Poro, 1987, livre hors-commerce ; *Nobili o selvaggi? L'immagine dell'Africa Nera e degli africani nelle illustrazioni europee dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Centro Studi archeologia africana, 1987, petit catalogue d'exposition ; et *Africa Nera. Arte e cultura*, Bologna, Artificio Skira, 2002, catalogue reprenant partiellement la collection Araldi (famille détentrice du manuscrit illustré de Cavazzi).



11. Giovanni-Antonio Cavazzi, *Istorica Descrizione de'tre Regni Congo* [...], 1687, frontispice



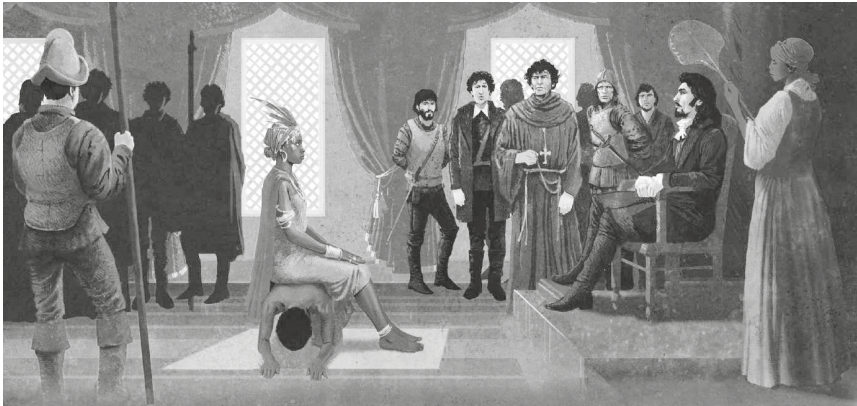
12. Audience du Vice-Roi d'Angola à la Reine Anne Zingha (Giovanni-Antonio Cavazzi, *Istorica Descrizione de'tre Regni Congo [...]*, 1687)



13. Audience du Vice-Roi d'Angola à la Reine Anne Zingha (Jean-Baptiste Labat, *Relation historique de l'Éthiopie occidentale [...]*, 1732)



14. Audience du Vice-Roi d'Angola à la Reine Anne
(Mathieu-Richard-Auguste Henrion, *Histoire générale des missions catholiques*, 1847)



15. Audience du Vice-Roi d'Angola à la Reine Anne
(Jean-Michel Deveau et Claude Cachin, *Nzingha reine d'Angola*, 2012)

dans l'*Istorica Descrizione* et reprises avec de légères variations par Labat, mais leur simplification et absence de couleur amoindrissent leur qualité. Reste à souhaiter qu'elles soient davantage diffusées et étudiées, même si Cavazzi est loin d'offrir des évocations fidèles de la Reine et de son peuple, même si un tiers d'entre elles donnent à voir des scènes cruelles. Ce souhait s'applique aussi aux images actuelles de la Reine, qu'elles s'inspirent ou non des anciennes. Pour ne survoler que le célèbre exemple de l'audience du vice-roi portugais, où la fière Njinga utilise comme siège une de ses servantes en réponse à son interlocuteur qui lui avait réservé un vulgaire coussin, on perçoit peu de différences entre Cavazzi et Labat (ill. 12 et 13). Le style est tout autre dans cette image inconnue de l'*Histoire des missions* (ill. 14).

Au sein d'un décor oriental, avec sa peau blanche et ses vêtements de chrétienne immaculée, alors qu'elle n'était pas encore convertie, la Reine devient un sujet de propagande religieuse et politique. Dans la première bande dessinée française sur la Souveraine *Nzingha reine d'Angola* (2012) signée Jean-Michel Deveau et Claude Cachin⁶¹, la scène, artistement narrée, est figurée dans une esthétique académique, oscillant entre l'Orient et le Maghreb, sans égard pour les habits et parures de l'époque (ill. 15).

Pour qualifier Njinga, un adjectif revient sous la plume des écrivains français, anciens comme contemporains : « extraordinaire ». Par-delà leurs pensées, tous sont fascinés par le caractère et les actions hors barrière de la Souveraine. Cet envoûtement n'est pas prêt de s'éteindre. Car la Reine demeure une figure complexe, inapprivoisable, mystérieuse, qui requiert des lectures plurielles non manichéennes. Politicienne et diplomate de génie, héroïque et homérique combattante de la résistance contre les Portugais durant trois décennies, ces esclavagistes dont Diderot feignait de s'étonner qu'ils n'avaient pas encore « dépeuplé le pays⁶² », cultivée et lettrée, catholique affectée et débauchée sans pitié, inspiratrice antithétique de Sade et de Sacher-Masoch, etc., elle appartient, comme vient de le décréter l'UNESCO, au patrimoine culturel de l'humanité. Donc, à quand les traductions des sources fondatrices et des travaux scientifiques la concernant⁶³? à quand des livres africanistes pour la

61 Jean-Michel Deveau et Claude Cachin, *Nzingha reine d'Angola*, Saint-Herblain, Gulf Stream, coll. « L'histoire en images », 2012, p. 16.

62 Denis Diderot, s.v. « Angola », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre par M. Diderot, de l'Académie Royale des Sciences de Prusse; et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, et de la l'Académie Royale de Londres*, Paris, Briasson/David/Le Breton, 1751, t. I, p. 465.

63 Pour les textes anciens, le récit en italien du premier confesseur de la Reine Gaeta, revu et corrigé par Gioia, n'est pas traduit, Cavazzi mériterait une nouvelle version portugaise, Cadornega est seulement disponible en portugais, Castilhon et d'Abrantès ne sont lisibles qu'en français. À saluer la traduction annotée du manuscrit *Missione evangelica nel Regno*

jeunesse sur elle⁶⁴? à quand son entrée dans les programmes universitaires et les manuels scolaires? à quand la diffusion mondiale du premier film historique de l'Angolais Sergio Graciano *Njinga-Rainha de Angola*⁶⁵? Bientôt, je l'espère.

de Congo de Cavazzi en anglais de John K. Thornton, lisible sur le site : <http://www.bu.edu/afam/faculty/john-thornton/cavazzi-missione-evangelica-2/>, consulté le 6 avril 2017. Si quelques rares lettres de Njinga sont reproduites en différentes langues, d'autres, récemment découvertes, attendent leurs transcriptions, publications, traductions et annotations. S'agissant des études modernes, consulter la bibliographie de Linda Heywood et John K. Thornton, *Njinga, Reine d'Angola*, éd. cit., p. 403-408. Voir aussi Selma Pantoja, *Nzinga Mbandi. Mulher, guerra e escravidão*, Brasília, Thesaurus, 2000 ; *A Rainha Nzinga Mbandi, op. cit.* ; Aida Freudenthal et Selma Pantoja, *Livro dos Basculamente. Que os Sobas deste Reino de Angola pagam a sua Majestade 1630*, Lisboa, Ministério da Cultura/Arquivo Nacional de Angola, 2013 ; et le catalogue de l'exposition *Njinga a Mbande e Aimé Césaire, op. cit.*, qui offre aussi une savante bibliographie, p. 191-194.

- 64 Dans son roman-jeunesse, Patricia C. McKissack, qui se drape d'objectivité historique et parle de « Gavazzi » [*sic*] comme d'un « prêtre portugais », brosse l'insipide et naïf portrait d'une Jeanne d'Arc au cœur d'artichaut âgée de 12-13 ans : *Nzingha, princesse africaine, 1595-1596* [2000], trad. de l'anglais (américain) par Marie Saint-Dizier, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Mon histoire », 2006, p. 99.
- 65 Voir *Njinga-Rainha de Angola*, Luanda, Semba Comunicação, projeté à Luanda en novembre 2013. Sa bande annonce et certains extraits sont visibles sur Internet.

FAUSSES ENDORMIES :
CHALLE, GODARD D'AUCOUR, CRÉBILLON, CASANOVA

Jean-Christophe Igalens

Jetée sur les routes par la violente intrusion de l'armée russe dans son château, Pauliska, la noble polonaise de Révéroni Saint-Cyr, se déguise en paysanne pour échapper à l'ennemi. En vain : le travestissement ne lui permettra pas de passer la frontière avec la Hongrie. Elle est démasquée, enfermée et livrée aux appétits du sergent du corps de garde, « monstre également difforme d'esprit et de corps¹ ». Plongée dans le sommeil, elle rêve qu'elle embrasse son cher Ernest Pradislas. Comme pour tant d'héroïnes avant elle, le songe, compensatoire ou exploratoire, autorise une échappée du désir.

Le réel, cette fois, envahit brutalement le rêve pour le pervertir. Pauliska pense « cueillir le premier souffle de l'amour » sur les lèvres de Pradislas lorsqu'« un baiser plus qu'idéal [la] réveille en sursaut »² : le geôlier monstrueux se substitue à l'amant désiré. La corruption du rêve érotico-sentimental par la tentative de viol répète l'envahissement de la demeure familiale, annonce les transgressions déclinées par le roman. La violence physique et morale de l'agression sexuelle, dont le siècle ne fait pas toujours grand cas³, est accentuée par l'écart social qui sépare la comtesse du petit sergent, et, à un moindre degré, par le pouvoir du geôlier sur la prisonnière : selon les repères de l'Ancien Régime, celui-ci aggrave le crime⁴. L'agression commise par un homme sans naissance sur une femme d'un rang supérieur constitue l'« acte destructeur d'un ordre⁵ » et appelle un châtement exemplaire. Quoique *Pauliska* date de 1798, tout laisse penser que la scène est tributaire de ces repères : la violence subie par la noble polonaise avant l'intervention salvatrice de Pradislas métaphorise un dérèglement du monde.

1 Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la Perversité moderne*, éd. Michel Delon, Paris, Desjonquères, 1991, p. 39.

2 *Ibid.*

3 Voir Georges Vigarello, *Histoire du viol. XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, première partie. Le contexte de guerre accroît cette indifférence.

4 *Ibid.*, p. 23.

5 *Ibid.*, p. 26, et plus généralement la section « L'impunité sociale », p. 24-29.

L'injonction coercitive de l'agresseur déplace ou littéralise le « fonctionnement » d'une de ces « scènes fantasmatiques » qui circulent dans les textes⁶ : « [...] je suis Français de naissance, déclare le geôlier, vainqueur avec les Russes et ton gardien ; c'est-à-dire maître de ton sort. Prononce toi-même, ta destinée est entre tes mains : dors encore, et tu es libre à ton réveil ; le moindre bruit, tu es perdue⁷ ». « Dors encore », c'est-à-dire *fais semblant de dormir*, ne résiste pas, ne pousse pas ces cris d'alarme qui, pour l'Ancien Régime, sont les signes permettant d'établir juridiquement la réalité du viol⁸. L'acte de feindre est pure soumission motivée par la peur, obtenue par la violence. La littérature du siècle avait fait une mise en scène du sommeil volontairement feint par une femme désirante et perçu comme tel par le partenaire du jeu. Il permettait de concilier une initiative érotique féminine et le respect des bienséances, l'aspiration au plaisir et des convenances sociales qui ne lui reconnaissaient pas de légitimité. L'ordre du geôlier reconduit ce jeu de *faire comme si* à la signification sérieuse de la scène, parfois signalée par les textes mêmes. Faut-il interpréter l'épisode de *Pauliska*, rapporté à ces élaborations littéraires, comme l'explicitation d'une violence latente d'emblée constitutive du sommeil feint ou comme la représentation d'un dysfonctionnement qui substituerait la brutalité d'un viol à une forme socialisée, consensuelle et cultivée du désir ? L'alternative est sans doute trop tranchée. Chez Challe, Godard d'Aucour, Crébillon et Casanova, les fausses endormies donnent corps à un possible érotique que les textes préservent des formes ordinaires de la violence. Celle-ci, pourtant, n'est jamais loin, qu'elle soit constitutive d'un personnage, qu'elle menace d'interrompre le moment suspendu du sommeil feint ou qu'elle travaille à l'intérieur de ce suspens. Les fausses endormies invitent à partager leur feintise entre esthétique du plaisir et retour de l'agressivité, entre exploration de possibles érotiques et reconduction de préjugés légitimant la violence.

Robert Challe a placé une scène de sommeil feint au centre du dernier récit des *Illustres Françaises* (1713), l'« Histoire de Dupuis et de Madame de Londé ». La veuve qui en est l'héroïne constitue le pivot du récit, peut-être même son cœur. Avant elle, Dupuis, héros « de libertinage⁹ », trompe cruellement les femmes

6 Nous empruntons l'expression à Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000, p. 14. Elle figure dans un passage qui marque le refus d'opposer l'analyse des textes et le travail historique : « Il serait maladroît d'opposer le travail d'archives qui fait émerger des figures de dissidents ayant maille à partir avec l'autorité religieuse ou politique, et l'analyse des textes qui montre le fonctionnement de scènes fantasmatiques. L'échange est permanent entre la pratique et le récit. »

7 Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska*, éd. cit., p. 39.

8 Voir Georges Vigarelo, *Histoire du viol*, op. cit., p. 50 sq. (« Le choix des signes »).

9 Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. Jacques Cormier et Frédéric Deloffre, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1996, p. 503 : « Vous êtes des héros de constance et de bonne foi, vous autres, poursuivit-il, et moi j'en suis un de libertinage. »

par ses « coups de fourbe et de scélérat », annoncés dès les premières lignes¹⁰. Il cheminera ensuite vers une normalisation sociale et morale consacrée par le mariage avec Mme de Londé :

Cette aventure-ci est singulière. Elle a commencé par des coups de fourbe et de scélérat, et s'est terminée par toute la probité d'un honnête homme, et je puis dire que c'est elle [la veuve] qui m'a mis dans le bon chemin, qui a achevé de me retirer des mauvaises compagnies ; et enfin qui m'a tout à fait rendu honnête homme¹¹.

Cette position centrale est aussi un entre-deux qui donne sa force au personnage de la veuve, ni dupe du libertin, ni future épouse censée, au terme de l'histoire, racheter le plaisir et les transgressions agressives par la conjugalité. Challe construit son personnage à l'écart d'une telle alternative, d'abord en dédoublant la figure de la femme qui convertit Dupuis : le narrateur annonce que Mme de Londé aura ce privilège, mais le récit l'accorde à la veuve qui refuse d'épouser son amant¹². En outre, la narration n'est possible qu'en raison de l'absence de Mme de Londé¹³. L'histoire constitue le mariage en horizon censé en garantir *in fine* (quoique hors-champ) la moralité et la recevabilité sociale, mais Challe contredit subrepticement cette fonction de confirmation par la situation d'un récit qui doit son existence à l'éviction de la prétendue rédemptrice. La conclusion nuptiale constitue une condition morale, sociale et peut-être générique de l'histoire, l'éloignement de l'épousée à venir est la condition de possibilité de la narration : les significations possibles de la dernière « Histoire » des *Illustres Françaises* procèdent de cette tension.

La scène du sommeil feint, première étreinte entre Dupuis et la veuve, s'inscrit dans un contexte qui accorde à ce personnage féminin un statut singulier. Lui est réservé le privilège d'énoncer un important discours

10 *Ibid.* René Démoris analyse les premières conquêtes de Dupuis comme « une série d'expéditions punitives qu'il accomplit avec fureur et gravité. Contre l'hypocrisie féminine, symbole de celle de la société, tous les moyens deviennent bons » (*Le Roman à la première personne* [1975], Genève, Droz, 2002, p. 319-320).

11 Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. cit., p. 572-573.

12 La veuve et Mme de Londé sont de plus des personnages opposés. Je renvoie sur ce point, ainsi que sur l'écart entre les explications de Dupuis et les faits rapportés par son propre récit, aux analyses de René Démoris dans *Le Roman à la première personne*, op. cit., p. 319-323.

13 Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. cit., p. 504 : « Si Madame de Londé était présente, annonce Dupuis, je ne parlerais pas aussi sincèrement que je vais faire ; mais étant sortie, et vous croyant trop honnêtes gens pour lui rien dire de huit jours qui pût lui donner quelque répugnance, je dirai les choses comme je les pense. Après que nous serons mariés, elle et moi, je serai le premier à la faire rire de mes aventures, afin qu'elle voie le miracle qu'elle aura opéré dans ma conversion ; jusques à ce temps-là, il est à propos qu'elle les ignore. »

démystificateur¹⁴ qui séduit Dupuis avant la scène de première vue. Chacun recherche son plaisir, le mariage est un instrument de régulation des corps désirants, du corps féminin en particulier, au prix de sa liberté ; les femmes vivant dans des contrées qui ignorent cette loi sont plus heureuses, le prétendu honneur attaché à la conduite féminine respectable est un leurre imposé par la force des hommes ; l'acceptation de cet état de fait ne tient, sur le modèle du libertinage érudite, qu'à la nécessaire obéissance de façade aux lois du pays natal, à l'exclusion de toute adhésion intime. Ainsi parle la veuve, « selon la nature¹⁵ ».

Après les premières manœuvres d'approche, Dupuis se retrouve donc seul avec une femme capable de philosopher¹⁶, lucide sur sa condition et ses désirs :

[...] Un homme moins aguerri que moi, aurait été surpris de la trouver dans l'état qu'elle était. Il faut vous le dire, Mesdames.

Ce n'était plus une femme occupée à la lecture. C'était une femme couchée de tout son long sur le dos sur un lit de repos. Sa tête était tournée sur son épaule gauche du côté de la ruelle, son bras gauche étendu tout du long de son corps. Son bras droit portait hors du lit sur un siège où son livre était ; la cuisse et la jambe gauche toute sur le lit, assez avant ; la jambe droite hors de dessus le lit et portant à faux ; les jupes et la chemise relevées jusques au-dessus des genoux me laissaient voir les jambes du monde les mieux faites, et des cuisses rondes et potelées, dont la blancheur était relevée par un bas de soie noir bien tiré, attaché par une jarretière d'écarlate et une boucle de diamants. Elle n'avait qu'un simple petit manteau, et une jupe de crépon noir, avec du linge de veuve très propre. Sa gorge et une partie du sein était découverte. Un mouchoir lui cachait les joues, et le bas du visage. Elle faisait semblant de dormir dans une situation toute charmante ; car en effet elle ne dormait pas.

Je connus fort bien à quel dessein elle s'était retirée de sa fenêtre. Je vis qu'il y avait longtemps qu'elle me préparait l'heure du berger. Je fis semblant de croire qu'elle dormait, je fermai la porte de son cabinet fort doucement ; je m'approchai fort doucement aussi d'elle. Je ne lui ôtai rien de dessus le visage : je laissais le mouchoir et les cornettes comme elle les avait mises ; mais je ne laissai pas les jupes telles qu'elles étaient. Elle feignit de dormir jusques au fort

14 *Ibid.*, p. 573-580. Comme le note René Démoris, « ne récusant ni le modèle offert par des pays lointains voisins de l'utopie, ni celui du bonheur animal, la veuve voit dans la conduite des femmes le résultat d'une inégalité de forces, qui masque seulement le penchant naturel au plaisir » partagé par les deux sexes (*Le Roman à la première personne, op. cit.*, p. 320).

15 Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. cit., p. 577.

16 *Ibid.*, p. 580 : « Jamais homme ne fut plus surpris que je le fus, d'entendre une femme si bien philosopher sur les sens. »

du plaisir qu'elle parut se réveiller, et les petits mouvements qu'elle se donna pour se dérober de mes bras achevèrent la volupté¹⁷.

Entre la première surprise et le moment génital, la description marque une pause qui « prolonge l'attente dans une durée proprement érotique¹⁸ ». La posture et le vêtement de la veuve transformée par ses soins en tableau vivant relèvent d'une esthétique et d'une érotique de la *nonchalance* ou de la *négligence*, art de l'évocation dont Michel Delon a étudié les formes¹⁹. À la différence du sommeil véritable ou des « absences²⁰ » stratégiques (évanouissements et autres faiblesses) qui supposent un primat de l'initiative masculine, le sommeil feint, perçu comme tel sans la moindre ambiguïté par le personnage et le narrateur, est organisé par la veuve sans action préalable de Dupuis. Elle prépare le moment, dispose la scène et son corps, propose un jeu de *faire comme si* auquel l'amant est invité à participer. « Elle faisait semblant de dormir » entraîne « je fis semblant de croire qu'elle dormait » : Dupuis se prête à un jeu dont l'initiative ne lui revient pas. La répétition de « fort doucement » dénote le respect de ces règles et connote l'opposition entre cette scène et les habituelles conduites violentes du héros.

Le sommeil feint apparaît comme l'actualisation pratique de l'exposé théorique surpris par Dupuis. « J'ai suivi, disait la veuve, la coutume du pays où Dieu m'a fait naître ; si j'avais pu m'en dispenser sans crainte ni scandale, je l'aurais fait²¹ ». L'analyse de la condition des femmes et des fonctions du mariage n'engage pas la veuve à la transgression scandaleuse, à la rupture ouverte avec les règles du jeu social. En moraliste, elle rapporte son attitude à l'« amour-propre » qui lui fait craindre la mauvaise réputation plus que le jugement du Ciel²². Feindre le sommeil devant un homme *aguerri*, c'est-à-dire capable d'interpréter

17 *Ibid.*, p. 596-597.

18 Michel Delon, « Temporalité de la scène érotique et idée de gradation », dans Christof Schöch et Franziska Sick (dir.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Winter, 2007, p. 71-79, ici p. 71.

19 Voir *id.*, *Le Savoir-vivre libertin*, op. cit., chap. 3 et en particulier p. 78 : « Durant tout le siècle, les héros de roman et les narrateurs de Mémoires vont surprendre des femmes étendues négligemment ou nonchalamment sur des lits ou des sofas et, selon leur connaissance du monde, y voir une innocence à respecter ou bien une mise en scène dont il s'agit de profiter au plus vite. La négligence ou la nonchalance est toujours de l'ordre de la demi-nudité, de la beauté entrevue. Jeu conscient ou inconscient avec les règles de la pudeur, elle suggère des désirs, évoque des plaisirs, laisse flotter l'imagination. Entre la stricte bienséance et le débraillé, elle fait envisager la facilité d'un corps qui soudain paraît accessible, soit parce que l'activité de la jeune femme n'est qu'un faux-semblant, soit parce que le sommeil ou la mélancolie écarte les censures. »

20 Nous empruntons le terme et l'interprétation de ces « absences » à Philip Stewart, *Le Masque et la Parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973.

21 Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. cit., p. 579.

22 *Ibid.*, p. 580.

correctement le tableau qu'elle lui offre, est une façon de se « dispenser sans crainte ni scandale » de suivre une coutume réservant à l'homme l'initiative amoureuse. Le simulacre sauve les apparences en respectant les « règles de l'amour »²³, mais les deux protagonistes savent ce qui est en jeu : une mise en scène du désir et une invitation au plaisir. Une forme de liberté se négocie sous le masque.

Le sommeil feint implique cependant un écart maximal entre la scène représentée et sa fonction : le sommeil signifie l'abolition de la volonté, son simulacre est un acte délibéré. L'initiative érotique féminine ne se négocie qu'en mettant en scène sa négation la plus radicale. La « colère » simulée par la veuve « après l'action²⁴ » le rappelle : le scénario suivi par les amants est celui d'un viol dans le sommeil, une conduite violente que Challe représente lorsque Dupuis surprend Mme de Londé endormie²⁵. De là l'explicitation ultérieure de la scène par la veuve : « Elle m'avoua que notre premier embrassement avait été tout à fait volontaire de sa part ; et qu'elle n'avait feint de dormir que pour se sauver de la honte de succomber face à face en plein jour²⁶. » Même s'il s'agit d'un discours rapporté, Challe prend soin de ne pas confier l'interprétation de la volonté du personnage féminin aux seuls mots ou au seul point de vue de Dupuis, doublement douteux puisque celui-ci violente assidûment les femmes et qu'il fait siens les lieux communs du temps niant la possibilité du viol²⁷. Le sommeil feint oppose à la crudité du « face à face » et du « plein jour » un sens du détour et de l'oblicité qui relève d'une stratégie et d'une esthétique. Quoiqu'il tire son origine d'une situation de domination, il représente, dans l'« Histoire de Dupuis et de Madame de Londé », le contrepoint des « expéditions punitives » (René Démoris) menées par le « héros de libertinage ». Situé dans le sillage du discours de la veuve, il ne contribue pas à occulter la « guerre sexuelle » par une opération

368

23 Nous renvoyons à l'analyse que Philippe Stewart livre de la décence dans *Le Masque et la Parole*, *op. cit.*, p. 94 sq. (« Le respect des formes : la décence »), en particulier p. 96 : « Au fond la décence n'est que l'observation avisée des règles de l'amour. »

24 Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. cit., p. 597.

25 *Ibid.*, p. 637-638 : « Je m'émancipai à des libertés qui ne m'étaient point ordinaires avec elle. Elle fut promptement réveillée, et fut extrêmement surprise de se trouver entre mes bras. Si elle n'avait fait que se défendre, j'aurais expliqué le proverbe à mon avantage, mais elle se mit à crier au secours de toute sa force, je n'eus point d'autre parti à prendre qu'une promptre retraite. »

26 *Ibid.*, p. 599.

27 Par exemple : « Je l'enlevai de sa chaise et la portai sur son lit. Elle ne cria point ; mais elle se défendit d'une vigueur qui me surprit, et qui m'a convaincu qu'il est impossible qu'un homme triomphe d'une femme malgré elle. » (*ibid.*, p. 553). Sur cet argument, voir Georges Vigarello, *Histoire du viol*, *op. cit.*, p. 54 sq. (« La certitude du consentement »).

idéologique « déguis[ant] un état conflictuel en état consensuel²⁸ » : il cherche à désamorcer ses constituants par un jeu de feintise qui détourne les normes du comportement sexuel sans rompre avec elles.

Dans *Thémidore* (1744), Godard d'Aucour déplace la scène du sommeil feint. Elle n'est plus la première étreinte des amants, mais le point culminant d'une initiation érotique. « Vraie magicienne en amour », Rozette apprend au héros à ralentir sa course vers la génitalité : « J'allais uniment à mon but, elle voulait m'y conduire par des détours²⁹. » Après avoir reçu une première fois Thémidore « avec tous les honneurs³⁰ », Rozette compose un tableau imprégné par un imaginaire érotique antiquisant :

Rozette, feignant un désir ou un besoin de sommeil, s'approcha de sa toilette et de là se retira dans son alcôve. Victime de l'amour, elle était ornée de bandelettes et avait eu soin de se purifier dans une onde parfumée.

Sur un autel simple par sa construction et fait de bois de myrte, s'élevaient plusieurs larges coussins de soie et de coton : un voile de fin lin en couvrait la superficie et un tapis de taffetas couleur de roze piqué en lacs d'amour, et roulé sur une des extrémités, attendait qu'on voulût l'employer à quelque cérémonie. Une bougie à la main, je m'approchai de ce lieu respectable. Rozette elle-même s'était placée sur l'autel : ses mains étaient jointes sur sa tête mais sans la presser. Ses yeux fermés, sa bouche un peu ouverte comme pour demander quelque offrande. Une rougeur naturelle et fraîche couvrait ses joues, le zéphyr avait caressé tout son extérieur ; une mousseline transparente couvrait la moitié de sa gorge, et l'autre moitié se montrait en négligé aux regards : d'un côté l'examen était permis, et de l'autre, sous l'air d'être défendu, il devenait plus piquant. Ses bras paraissaient avec tout leur embonpoint et leur blancheur. Ses jambes croisées dérobaient ce que j'aurais voulu envisager, mais fournissaient à l'imagination une belle prairie à s'égarer. Rozette dormait en disposition de se réveiller aisément et en position voluptueuse et de voluptueuse. Je m'arrêtai à contempler mon bonheur. Je m'avançais avec une tendresse respectueuse, et gardant un silence sacré, je posais mon offrande sur l'autel. Dieux ! que la victime donnait de courage au sacrificateur³¹.

28 Pierre Hartmann analyse ainsi ce qu'il appelle la « séduction contractuelle » chez Crébillon fils (*Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 108). Il expose également cette interprétation dans « Le motif du viol dans la littérature romanesque du XVIII^e siècle. Crébillon, Richardson, Laclos et Rétil de la Bretonne », *Travaux de littérature*, 7, 1994, p. 223-244.

29 Godard d'Aucour, *Thémidore*, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. Patrick Wald Lasowski Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2000, p. 525.

30 *Ibid.*, p. 528.

31 *Ibid.*, p. 528-529.

La mousseline et le négligé, le jeu entre le « permis » et le « défendu », la posture des jambes, le clair-obscur ménagé par la bougie, sollicitent l'imagination et invitent Thémidore à *s'arrêter*. Le moment descriptif rend sensible la durée d'une contemplation érotique qui retarde l'assouvissement de la pulsion sexuelle pour accroître le plaisir. Le lit de la jeune fille peu farouche devient un autel fait du bois de Vénus³², Rozette une « victime » ornée et purifiée offerte au sacrificateur. Cette métaphore de l'acte sexuel, certes convenue, contribue à l'esthétisation générale du moment, à l'art des *détours* qui augmentent la jouissance sensuelle par les ressources de l'imaginaire. Détachée de sa motivation sociale première, la scène du sommeil feint – Rozette ayant fait semblant d'avoir besoin de dormir et étant « en disposition de se réveiller aisément » – est désormais une pure mise en scène érotique. Le jeu de *faire comme si* renvoie moins au viol dans le sommeil comme pratique qu'à la littérature et à l'iconographie, des nymphes surprises par un satyre jusqu'à certains traitements du mythe d'Éros et Psyché : le « zéphyr » peut l'évoquer discrètement. L'essentiel est d'associer plaisir sexuel et mémoire culturelle. L'esthétique et l'imaginaire prennent le pas sur la négociation de *la première fois* ou d'une initiative érotique qui n'est pas un véritable enjeu à ce moment du récit.

La description du petit matin qui suit la nuit d'amour emprunte à l'*incipit* du *Roman comique* de Scarron la démystification du style noble et des références mythologiques par leur explicitation prosaïque : « L'Aurore montée sur son char de pourpre et d'azur ouvrait dans l'Orient les portes du jour, et les oiseaux commençaient leurs concerts amoureux : il était quatre heures du matin³³. » Le procédé marque le passage des prestiges nocturnes à la lumière du jour. Il assure également une forme de suture entre les deux pans du récit qui alternent à ce moment du roman, la nuit avec Rozette et les recherches du père de Thémidore déterminé à faire enfermer la jeune fille. D'un côté un heureux suspens, de l'autre, même si la narration est vive et plaisante, l'univers de la conséquence, l'ordre du père qui va brutalement exercer son pouvoir. L'« apesanteur morale³⁴ » permise par le sommeil feint est vite abolie par le poids de la réalité sociale. L'inégalité des conditions entre les deux amants, entre homme et femme, reprend ses droits. « La magicienne en amour » redevient une femme jugée

32 « Les Anciens Païens tenaient que le myrte était consacré à Venus ; et le myrte est encore pris aujourd'hui pour le Symbole de l'amour, comme le laurier pour le Symbole de la victoire. Ainsi on dit poétiquement, d'Un homme qui est heureux en amour et en guerre, qu'*Il est couvert de myrtes et de lauriers*. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J.-B. Coignard, 1740.)

33 Godard d'Aucour, *Thémidore*, éd. cit., p. 532.

34 Sur cette expression, voir Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin, op. cit.*, « Conclusion » et *id.*, *Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 120 : « Le XVIII^e siècle a également expérimenté par bouffées de folie joyeuse ou tragique la possibilité d'une apesanteur morale à l'image de l'univers que la science moderne révèle : voué au mouvement, doublement infini par l'absence de frontière et de finalité. »

non seulement par le père, mais aussi par son amant, fût-ce avec sympathie : « N'était-ce pas un devoir de ma part de ne pas abandonner une fille libertine à la vérité, mais charmante, et qui n'était dans la tristesse que pour s'être tournée sur tous les sens pour me procurer du plaisir³⁵. » La « magicienne » est devenue « libertine ». Le glissement de la féerie à un terme axiologiquement ambigu, voire ouvertement péjoratif, la compassion condescendante et l'organisation de la scène érotique autour du seul plaisir masculin s'associent paradoxalement à l'autorité paternelle pour refermer la parenthèse nocturne.

Rozette n'est pas la seule victime. Pour se venger du chevalier Dorville qui a contribué à l'arrestation de sa maîtresse, Thémidore viole sa femme. Sous un récit alerte qui présente l'agression comme une « étourderie » perçoit la violence de cet ancien régime du viol. Mme Dorville est dissuadée de crier par l'indignité qui l'envelopperait si le viol devenait public. Tel est le véritable but de Thémidore qui veut humilier le mari par la disqualification sociale de sa femme³⁶. Il n'est nullement illégitime de percevoir des continuités entre le sommeil feint et la scène du viol réel, entre le scénario érotique culturellement élaboré et l'agression véritable. L'une et l'autre appartiennent à un même moment, à une même situation, mêlant politique et imaginaire des corps et du sexe. On néglige cependant la complexité de la question si l'on oublie les différences organisées par le texte entre les deux scènes. *Thémidore* érige le sommeil feint en aboutissement d'un apprentissage de la lenteur et des détours. L'expansion descriptive est un fait de rythme, la concrétisation textuelle d'une durée qui donne à la scène saveur et sens. Le viol se dit au contraire par l'asyndète et la juxtaposition de verbes d'action³⁷. Le récit, dans la première partie, se construit autour de l'opposition entre la nuit partagée avec Rozette et les recherches du père : le sommeil feint s'inscrit dans une parenthèse rêvée dont il parachève les plaisirs. Cette composition ne sert vraisemblablement pas une quelconque critique de conduites violentes que le narrateur considère avec indifférence ; elle aménage cependant un lieu et un temps *à l'écart*, la possibilité d'un suspens social et moral. Ailleurs éphémère, organisé prioritairement autour du plaisir de Thémidore, mais qui autorise une complicité érotique fondée sur le partage de la feintise, au rebours des violences de l'enfermement et du viol.

Dix ans après *Thémidore*, la déclinaison de la scène du sommeil dans *Ab, quel conte!* (1754) illustre sa codification, qui invite au détournement. Crébillon place la scène au moment où la fée Tout-ou-rien, après avoir une première fois

35 Godard d'Aucour, *Thémidore*, éd. cit., p. 537.

36 *Ibid.*, p. 539 : « Criez, criez, lui dis-je, oui, madame, le plus haut que vous pourrez, faites éclat, c'est ce que je veux. »

37 *Ibid.* : « Aussitôt je la saisis entre mes bras ; je la serre, je la pousse sur le canapé : elle veut crier [...], je combattis, j'attaquai, je triomphai. »

vaincu l'indifférence envers les femmes de Schézaddin en lui inspirant des rêves érotiques, espère une étreinte moins onirique, quoique bienséante. La situation rencontrée dans *Les Illustres Françaises* se trouve déplacée dans les contrées de la féerie orientale. Mais, à l'image de Meilcour dans *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Schézaddin s'avère un piètre interprète du tableau composé par Tout-ou-rien.

372

La fée comptait sur son savoir et son savoir-faire : « On dit que la Fée pensant assez bien de son amant, pour espérer que s'il la trouvait endormie, elle aurait à son réveil, bien des reproches à lui faire, avait imaginé l'innocent stratagème de se retirer dans ce cabinet, et d'y feindre le sommeil le plus profond³⁸. » Au cœur du « bosquet des Myrtes », dont le nom dit assez la fonction, elle attend son amant. Celui-ci doit parcourir pour la rejoindre un trajet à travers le « bosquet » vers le « pavillon » abrité en son centre. Les romanciers du siècle ont pu faire de l'espace un récit, « déroulement d'une séduction ou révélation d'un arrière-plan, progression d'un désir ou bien approfondissement d'une scène³⁹ ». Dans *Ah, quel conte !*, le cheminement de Schézaddin devrait lui fournir les clés de la scène à venir. Marquée par une surabondance de signes transparents renvoyant tous au même signifié érotique, l'expansion descriptive est placée avant le spectacle de la femme endormie. Le contraste est puissant entre ce principe d'explicitation⁴⁰ et l'incompétence herméneutique crasse de Schézaddin, incapable de se prêter au jeu suggéré par Tout-ou-rien :

Après avoir erré quelque temps dans ce bosquet, Schézaddin tremblant encore, tourna ses pas vers le pavillon. Il en ouvrit doucement la porte ; et marchant à pas lents et suspendus, il arriva jusques au cabinet où Tout-ou-rien s'était retirée. On ne s'arrêtera pas à le décrire ; il était digne du bosquet, et orné de mille tableaux, qui dévoilaient les plus doux mystères du Dieu que l'on y servait, et peignaient ses plus riants sacrifices. Quelques piles de carreaux et un grand

38 Claude Crébillon, *Ah, quel conte !*, éd. Régine Jomand-Baudry, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, t. III, 2010, p. 350.

39 Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin, op. cit.*, p. 122 et plus généralement la section « Itinéraire et double fond », p. 122 sq.

40 Le texte progresse vers une inscription qui explicite la fonction du lieu, déjà annoncée par son nom : « Le Roi d'Isma, fort incertain de son sort, s'avança lentement vers ces lieux [...]. La volupté même semblait y avoir fixé son séjour. L'ombre et le silence y régnaient : tout y célébrait, y inspirait l'amour. Les marbres dont il était orné, étaient des monuments de la puissance de ce Dieu et de la félicité des mortels qu'il avait enchaînés. Les oiseaux y semblaient encore moins occupés à chanter leur tendresse qu'à se la prouver. Les arbres mêmes chargés de chiffres et de vers galants, y invitaient les cœurs indifférents à devenir sensibles [...]. Un pavillon bâti avec autant d'élégance que de simplicité, s'élevait au milieu du bocage. Le mystère, l'amour et la volupté, sculptés par les meilleurs maîtres, soutenaient au-dessus du portail une inscription galante qui annonçait que ces beaux lieux étaient consacrés aux plaisirs, et que la tendre langueur que l'on sentait en y entrant, rendait presque superflue. » (Crébillon, *Ah, quel conte !*, éd. cit., p. 348-349.)

canapé étaient les seuls meubles que l'on y trouvât. Sur ce canapé dormait la Fée : elle y était languissamment étendue ; une de ses mains soutenait sa tête ; l'autre pendait avec négligence ; ses cheveux épars tombaient pas boucles sur sa gorge, mais la cachaient moins qu'ils ne l'ornaient. Elle n'avait sur elle qu'une simple robe de gaze, brodée de fleurs, et qui rattachée avec des roses au-dessus du genou, laissait voir des beautés trop parfaites pour pouvoir être décrites.

Dieux ! disait Schézaddin, en attachant avidement ses regards sur tant de charmes ; pourquoi faut-il que le respect contraigne des mouvements auxquels il serait doux de se livrer ! Quelle bouche ! que de fraîcheur ! que de grâces ! que de beautés, dont j'ai joui, je suis forcé d'adorer dans le silence ! Divine Fée ! est-il bien vrai que vous ignoriez encore mon amour ; ou serait-ce un sacrilège que d'oser vous l'apprendre par mes transports ? Non, reprit-il en soupirant, ne tentons rien dont sa délicatesse puisse s'offenser ; et que, s'il se peut, elle n'ait rien à reprocher à la mienne⁴¹.

Le savoir-faire amoureux est dénoté par la posture de la fée, caractérisée par l'adverbe « languissamment » et la locution « avec négligence », ou encore par le choix de la gaze, étoffe associée à l'art de l'allusion. En revanche, la double interruption de la description inscrit dans le déroulement du texte un dysfonctionnement comparable à la réaction erronée de Schézaddin. « On ne s'arrêtera pas à le décrire » souligne le caractère répétitif d'un espace et d'un décor à la signification de plus en plus littérale. Le verbe *dévoiler* évoque un principe d'explicitation qui contraste avec les jeux de la demi-nudité. Dans ce passage, les tableaux érotiques ne fonctionnent pas comme un décor suscitant le désir et cultivant le plaisir. Tel devrait être leur rôle dans l'histoire, mais le déroulement du texte les constitue en signes (évidents) que le héros ne sait pas décrypter. Ils participent donc à une logique narrative fondée sur le dysfonctionnement. Leur évocation générique contribue à cet effet, ou à cette absence d'effet. Hyperbole précieuse permettant de « gazer » la nudité, les « beautés trop parfaites pour pouvoir être décrites » redoublent aussi l'interruption de la pause descriptive, analogue à l'inaboutissement de la scène.

Crébillon jouera avec les effets de temporalité jusqu'au terme de la séquence. Pour la fée, le sommeil feint se transforme en attente pénible⁴². Elle n'ouvre enfin les yeux qu'au moment précis où Schézaddin se détermine à l'action⁴³.

41 *Ibid.*, p. 349-350.

42 *Ibid.*, p. 351 : « Elle n'espérait plus rien ; elle attendait encore. »

43 *Ibid.*, p. 352 : « Il venait de former un projet si grand ! si singulier pour lui : c'était avec une si prodigieuse discrétion qu'il s'arrangeait pour le faire réussir ; et les mesures qu'il prenait en ce moment la regardait encore si peu que, ne pouvant imaginer à quel point l'amour venait de l'éclairer, elle ouvrit enfin les yeux. Quelle surprise ! quel coup de foudre ! Que ce réveil inopiné fut terrible pour tous les deux ! »

Le désaccord des rythmes et l'échec de l'implicite vont de pair. Il ne reste plus à Tout-ou-rien qu'à changer de stratégie en feignant de résister.

Le sommeil feint et le prétendu combat de la fée contre son « séducteur » sont commentés par les auditeurs du conte, le Sultan Schah-Bahm et la Sultane. Comment savoir si la fée feignait de dormir ou dormait vraiment ? Que faire dans le doute ? Pourquoi une femme victime de violence peut-elle préférer ne pas appeler au secours ? Les questions sont posées parce que le Sultan est bête. Ses propos révèlent un mélange d'arrogance, de lâcheté, d'indétermination et de sottise dont se moque la Sultane. Cependant, le retour au cadre de l'énonciation conduit à mettre en question le déroulement des scènes érotiques et l'évidence des conventions. Le Sultan se pose la première question seulement parce qu'il craindrait d'indisposer un être puissant s'il se trouvait dans la situation de Schézaddin. Aurait-il pris le risque de s'exposer à la vengeance de Tout-ou-rien ? « Peut-être oui, peut-être non⁴⁴. » L'hésitation contribue à la satire du personnage. Après la fausse résistance, le débat porte sur la violence et le viol. Sans doute le Sultan n'a-t-il pas bien compris le récit et le comportement feint de la fée : de là la froideur de la réponse du vizir-conteur. Celui-ci est confronté à une situation paradoxale, délibérément maintenue par Crébillon qui aurait pu choisir d'explicitement une nouvelle fois la feintise de Tout-ou-rien. Au contraire, les justifications présentées au Sultan, qui semble comprendre la scène comme un véritable viol, expliquent pourquoi une femme réellement agressée peut ne pas crier ni trop résister :

374

Le palais de la Fée, dit froidement le Vizir, était bien loin du bosquet des Myrtes. Il était douteux que ses cris y parvinssent. Quand ils auraient percé jusque-là, ils ne pouvaient servir qu'à y apprendre à toute sa Cour, qu'un téméraire lui manquait de respect ; et ce sont de ces choses que, par rapport à l'exemple qu'elles donnent, il est toujours prudent de laisser ignorer⁴⁵.

De même, « la résistance [...] laisse plus de traces que la faiblesse » et ces traces, loin d'être reconnues comme l'indice d'un viol, sont interprétées comme les stigmates d'un acte sexuel coupable : « [...] notre malignité est si grande que, de ce qu'une femme s'est défendue, nous en concluons rarement qu'elle n'a pas succombé »⁴⁶, c'est-à-dire qu'elle n'a pas accordé son consentement. Le commentaire suscité par la bêtise du Sultan explicite les préjugés qui pèsent sur le viol. Le crime fait tomber la honte sur sa victime, le choix des signes qui le révèlent est étroitement limité par une présomption de consentement

44 *Ibid.*, p. 351.

45 *Ibid.*, p. 356.

46 *Ibid.*

passif. Le commentaire sur le sommeil feint peut fonctionner de la même façon : son orientation vers le seul *risque* masculin fait porter l'accent sur la crainte des conséquences tout en montrant une indifférence absolue envers l'acte de violence et le déni de consentement.

La lecture croisée du récit et de son commentaire révèle la réversibilité des deux scènes. Le sommeil représente l'accord de deux désirs se cherchant dans les plis des contraintes sociales ou au contraire l'indifférence au consentement féminin ; la résistance modérée et l'absence de cris, une convention conciliant décence et aspiration au plaisir ou le fruit de contraintes produites par l'ancien régime du viol. Cela ne veut pas dire que les deux interprétations soient vraies en même temps. La résistance et le sommeil sont feints ou ne le sont pas. Tout-ou-rien signifie son consentement par des signes que Schézaddin ne sait pas interpréter. Le principe satirique, intentionnellement on non, fait en revanche ressentir le vacillement du sens de la scène dès que le personnage féminin n'est plus transparent. La bêtise du Sultan est littérairement efficace, au-delà du simple effet comique qu'il produit à son détriment.

Les fausses endormies déploient leurs jeux de feintise entre la condamnation de l'initiative érotique féminine et une présomption de consentement passif niant les réalités de la violence sexuelle. La complicité supposée par le sommeil feint n'exclut pas le retour d'une agressivité multiforme, que l'on perçoive la feinte comme l'intériorisation des contraintes par le personnage féminin⁴⁷ ou que l'idée même de complicité entre les partenaires soit remise en question par l'asymétrie des conditions et l'indifférence à la violence sexuelle. Pourtant, le sommeil feint ne se confond pas avec ses variations menaçantes. La représentation plaisante de son échec dans *Ah, quel conte!* rappelle en creux la finalité d'une pratique rendue efficace par sa nature conventionnelle. Elle vise à accorder les rythmes érotiques, à concilier, par un travail de l'implicite, la *persona* sociale et les appels du désir ; à faire une place, fût-ce dans les interstices d'une situation de domination, à la recherche consensuelle du plaisir. Le jeu partagé du sommeil feint autorise une socialisation bienveillante du corps sexué.

47 Pierre Hartmann nomme ainsi « séduction inversée » dans les romans de Crébillon « moins la simple intervention des rôles sexuels que le fait pour une femme de contraindre un homme à assumer la fonction de séducteur ». Selon Pierre Hartmann, les héroïnes de Crébillon qui se livrent à ce jeu « campent un modèle social qu'elles ne songent aucunement à remettre en question » : « [...] sous les dehors de la plus grande liberté, elles font preuve du plus grand conformisme. La séduction inversée ne peut donc en aucune manière être comprise comme une subversion de la séduction masculine. C'est au contraire l'effet que tente la femme pour s'effacer elle-même de la scène de la séduction, afin d'y replacer le mâle, fût-ce à l'état de fantôme, dans le rôle conventionnel de séducteur actif » (*Le Contrat et la Séduction, op. cit.*, p. 121-122).

Casanova n'est pas le Sultan Schah-Bahm⁴⁸. Le doute ne l'arrête pas :

M.M.⁴⁹ dormait : elle ne pouvait pas en faire semblant : elle dormait. Mais quand même elle en aurait fait semblant pouvais-je lui savoir mauvais gré de cette ruse ? Ou vrai, ou feint, le sommeil d'un objet adoré dit à un amant qui raisonne qu'il devient indigne d'en jouir d'abord qu'il doute s'il lui soit permis ou non s'en profiter. S'il est vrai il ne risque rien ; s'il est feint peut-il lui accorder une satisfaction moins juste, et moins honnête que celle de désavouer son propre consentement⁵⁰ ?

376

La question du consentement apparaît seulement lorsqu'il est présumé acquis. Son absence, en cas de sommeil véritable, est encore analysée en termes de *risque*, cette fois jugé nul sans que la violence susceptible de s'exercer contre la femme endormie ne soit envisagée. Casanova inscrit le revers agressif du sommeil feint à l'intérieur d'un récit par ailleurs attentif aux contraintes qui s'exercent sur le désir. Parce qu'elle ne sait pas feindre, M.M. ne peut que rêver : la scène se prolonge par le motif voisin du rêve érotique, du sommeil qui supprime les censures, et par l'épanchement du songe dans la réalité lorsque l'étreinte réelle succède à son substitut onirique.

Le passage dialogue avec la première nuit d'amour de Casanova⁵¹, où le Vénitien, Nanette et Marton partagent pleinement la feinte. Tous, à leur tour, font semblant de dormir. La scène est plongée dans l'obscurité. Casanova se passe de l'alanguissement descriptif liminaire pour privilégier le tâtonnement des corps qui se cherchent et s'accordent tacitement à la faveur de la nuit. Le Vénitien, « ne brusquant rien, et n'avançant l'entreprise qu'aux pas les plus petits », attend pour agir de pouvoir « les croire endormies » ; il laisse les jeunes filles libres « d'en faire semblant ». La lenteur, les précautions et l'attention à l'autre se disent par des *peu à peu* qui glissent du héros à l'une des héroïnes : « Peu à peu je l'ai développée ; peu à peu elle se déploya, et peu à peu par des mouvements suivis, et très lents, mais merveilleusement bien d'après nature, elle se mit dans une position, dont elle n'aurait pu m'en offrir une autre plus agréable qu'en se trahissant. » Le jeu, ou la « fiction » comme l'écrit Casanova, ne s'arrête qu'avec l'effectivité du plaisir. *L'Histoire de ma vie* confronte dans un même passage, et par des scènes qui se répondent, la délicatesse de la feinte partagée et l'indifférence à la violence. La scène romanesque s'incorpore au récit de vie

48 Sur la scène du sommeil feint dans *L'Histoire de ma vie*, je me permets de renvoyer à Jean-Christophe Igalens, *Casanova. L'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 300-303. Michel Delon a dirigé la thèse dont le livre est issu.

49 Il s'agit de la seconde M.M.

50 Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. II, 2015, p. 554.

51 *Ibid.*, t. I, 2013, p. 121-123.

sans que l'on puisse dire ce qui, de l'univers des fictions ou de la vie vécue, serait véritablement premier. Seule importe une *circulation* qui peut être aussi bien une réalité de l'existence qu'un fait d'écriture. Seul un texte nous est donné, qui, entre autres jeux sur la véracité, offre une vie à lire au miroir des fictions. D'un même mouvement, il montre ce qui distingue la feintise partagée de l'agressivité sexuelle et la facilité avec laquelle l'élaboration érotique consensuelle peut être reconduite à une violence et une situation de domination qu'elle avait pour fonction d'éluder. Un abîme sépare la mise en scène du sommeil feint et le viol dans le sommeil, mais cet abîme peut être comblé en un clin d'œil, avec la vitesse d'un « s'il est vrai » qui abolit la coopération des désirs et la recherche commune du plaisir. Le texte de Casanova interdit toute simplification, toute idéalisation naïve des pratiques sexuelles en situation de domination, toute condamnation moralisante et univoque d'une culture des plaisirs que l'on ne saurait réduire à un mensonge.

L'éclairage jeté sur la scène érotique par le discours démystificateur féminin chez Challe, l'invention d'une parenthèse offrant un asile à l'initiation amoureuse et à la coopération des désirs dans *Thémidore*, la recherche d'une entente implicite dont la saveur est montrée en creux par l'échec du procédé et les commentaires sur ses doubles sérieux et violents chez Crébillon, le tâtonnement des corps et le redoublement de la feintise chez Casanova : les textes, par des moyens singuliers ou circulant de l'un à l'autre, élaborent la scène du sommeil feint comme un investissement subversif et paradoxal des contraintes sexuelles. *Subversif*, parce qu'il s'agit de déplacer dans la sphère du jeu et dans un régime d'échange un geste qui, dans son acception sérieuse, relève de l'indifférence sociale à une violence sexuelle dont il consacre l'impunité. Nulle contestation frontale des rôles que chacun peut et doit adopter, nulle transgression ouverte des modes de comportement, mais une inversion du sens de la scène par la feintise ludique partagée. *Paradoxal*, car le sommeil feint procède d'une situation qui condamne l'initiative érotique féminine tout en faisant une quasi-certitude du consentement passif des femmes, ce qui, lorsqu'elles sont agressées, les fait présumer complices d'un viol dont la démonstration juridique est extrêmement difficile. Feindre le sommeil, c'est ainsi contourner le premier préjugé en imitant une situation qui se nourrit du second. En cela, une critique de l'idéologie appliquée aux textes littéraires pourrait privilégier la déconstruction de ses traits subversifs pour mettre à jour un rôle de confirmation et de perpétuation d'une situation de domination. Une histoire des idées sensible à l'épaisseur et au dynamisme des textes autant qu'aux documents, aux discours théoriques ou aux systèmes constitués ne se satisfait pas de cette seule analyse démystificatrice. Sa souplesse, qui lui est parfois

reprochée comme une faiblesse épistémologique, lui permet d'être attentive à ce qui s'élabore, se pense ou se cherche dans les plis du texte, la construction des récits, les variations de rythme : l'opposition entre le développement d'une description et la juxtaposition rapide de verbes, les jeux d'échos qui organisent un contraste entre différentes séquences d'un récit, les répétitions et les variations que l'on peut repérer d'un texte à l'autre, l'importance accordée aux décors et aux postures du corps, le discret travail d'un *peu à peu* sont autant d'éléments de signification qui n'importent pas moins que des philosophèmes explicites. S'y manifestent une esthétique du plaisir, un aménagement de l'espace et du temps suggérant une possible collaboration des désirs, la reconnaissance temporaire d'une initiative érotique non transgressive chez un personnage féminin. Les textes n'occultent pas la réalité de la violence. Celle-ci est au contraire partout présente, ici constitutive de l'*ethos* du personnage masculin, interrompant là une parenthèse enchantée, un précaire moment d'apesanteur ; elle travaille parfois au sein même de la mise en scène du sommeil feint, lorsque le texte fait vaciller la distinction entre « vraies » et « fausses » endormies. L'histoire des idées, parce qu'« elle ne prétend pas construire des modèles abstraits, totalisants [...] mais des objets partiels, participant d'ensemble différents », qu'elle ne conçoit pas les systèmes de pensée comme des « unités statiques », qu'elle croit à « la nécessité de définir des consistances locales qui ne soient pas de pures cohérences logiques ou idéologiques »⁵² sait faire une place à ces renversements qui peuvent aller jusqu'au « suspens⁵³ » du sens. Elle s'ouvre à ce qui, dans les textes, excède le seul reflet d'un système idéologique fixé pour saisir dans leur mouvement le travail des contradictions et l'extension des « virtualités de l'existence⁵⁴ ».

52 Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, p. 15.

53 Il faut ainsi rappeler les lignes que Michel Delon, en conclusion du *Savoir-vivre libertin*, consacre aux toiles de Fragonard, *Les Hasards de l'escarpolette* (« La liberté conquise sur la pesanteur l'est aussi sur la signification. Les amants échappent aux interdits, l'art échappe à l'interprétation. Le libertinage se situe dans ce suspens » [p. 319]) et *Le Verrou* (« Le libertinage se trouve là aussi dans le refus d'un sens fixe. Le verrou que le garçon ferme contraint-il ou protège-t-il une pleine complicité des amants ? La hâte masculine brutalise-t-elle une jeune femme effrayée ou deux désirs se rencontrent-ils ? Il faut que ces questions restent sans réponse pour que la toile devienne drap, tenture et chemise, pour que la peinture soit blanc, jaune et rouge, pour que le libertinage soit pleinement une esthétique du plaisir » [p. 320]).

54 Michel Delon conclut ainsi une analyse consacrée à l'« éclat du luxe » : « [...] la qualité littéraire et fantasmatique des œuvres, comme le suggérait déjà Sade le ruiné, par la voix de son héroïne scandaleusement enrichie, dépend de la capacité de passer d'une réalité sociale et sexuelle de domination à une maîtrise métaphorique du désir par l'écriture (ou l'image). Le luxe représente la capacité d'érotiser les objets ; l'écriture érotique dans ses réussites consiste à saturer sexuellement le temps et l'espace. La question se pose alors de savoir ce qui, dans la métaphore, relève de la reproduction, de la perpétuation d'une violence sociale, et ce qui la déplace, la subvertit, la transforme. Ce qui, dans l'invention littéraire, est de l'ordre de la frustration et de la compensation, et ce qui multiplie les virtualités de l'existence. » (*Ibid.*, p. 112.)

LA MÉTAMORPHOSE ÉROTIQUE

Stéphanie Loubère

Il sera question de métamorphoses, de bidets avec ou sans leur éponge, de fruits alléchants, de têtes qui flottent, de sofas plus ou moins philosophes, de philtres dont on ne connaît pas le goût, mais auxquels on prend goût. Et d'autres facéties que l'on doit aux conteurs des Lumières qui ont choisi de bousculer les corps de leurs héros, de troquer habits à basques et perruques pour la peau velue d'un épagneul ou d'un magot, de leur faire goûter au sort d'un cheveu ou d'une baignoire, histoire de voir ce qui se gagne et ce qui se perd lorsque l'homme est contraint de renoncer à son épiderme lisse et à ses oripeaux soignés.

Il sera question de déranger, de déplacer, de disperser, d'inverser ou de remplacer.

Il sera aussi question du désir, de son impermanence et de son insistance, du plaisir et des ses mille ressources, du sentiment aussi, du cœur et de l'esprit bien sûr, que l'on ne perd jamais de vue alors que tout conspire à les travestir jusqu'à les rendre méconnaissables.

Car il sera question de faire l'épreuve de la méconnaissance pour connaître et reconnaître.

Quoi donc ? l'amour et le désir qu'il inflige aux corps aimants, le plaisir qu'il leur offre, le vertige qu'il constitue pour l'esprit qui l'éprouve et veut le mettre à l'épreuve. Où l'on se convaincra qu'Éros est volubile *et* versatile.

La longue tradition mythico-littéraire de la métamorphose puise aux sources familières de nos textes fondateurs : la propension de Jupiter à changer de forme pour vivre ses amours est bien connue, on trouve quelques métamorphoses chez Homère (les compagnons d'Ulysse changés en pourceaux ou les transformations de Protée pour se dérober aux questions de Ménélas dans l'*Odyssee*), mais c'est bien sûr Ovide qui a fait entrer les métamorphoses en littérature. Les quinze livres de son poème s'emparent du thème pour l'élever au rang d'objet poétique (qui fait de la variation un enjeu thématique autant que formel), politique (puisqu'il s'agit de partir du chaos pour parvenir à la métamorphose de Jules César en étoile) et philosophique

(en cédant la parole à Pythagore au chant XV pour développer la théorie du changement universel). Au passage, le lecteur est étourdi par la succession des tableaux mouvants qui lui sont offerts et qui constituent un catalogue savamment désordonné des fables sur les métamorphoses, puisées dans le réservoir de la tradition grecque et romaine. Chez Ovide, la métamorphose est rarement dépourvue d'enjeu amoureux, qu'elle intervienne comme une punition pour un acte inacceptable (Actéon, Myrrha, les Propétides), comme un moyen d'échapper à un sort pénible (Byblis) ou à un séducteur importun (Daphné, Syrinx, Aréthuse, Lotis), ou encore comme la réalisation d'un vœu qui permet l'union amoureuse (celle d'Iphis avec Iante, de Salmacis avec Hermaphrodite, de Baucis avec Philémon, d'Alcyone avec Célyx). Plus tard Apulée, qui partage avec Ovide le titre de son œuvre la plus connue (*Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*), contribue à son tour à entourer la métamorphose d'une aura érotique, qu'elle conservera en particulier dans la longue tradition des contes merveilleux, de la Mélusine médiévale à l'oiseau bleu de d'Aulnoy, relayés par la vogue que la traduction d'Antoine Galland assura aux métamorphoses exotiques des *Mille et une Nuits* au début du XVIII^e siècle.

La postérité littéraire de la métamorphose est travaillée ensuite par ces influences croisées du mythe, du conte merveilleux et du conte oriental. La métamorphose s'invite dans la prose et la poésie des Lumières, avec parfois une irrévérence qui ne fait qu'accentuer l'engouement du siècle pour un thème dont il subit l'attrait irrésistible. L'hommage incessant que constituent les détournements et traitements parodiques en témoigne, notamment au milieu du siècle, où l'ébullition de contes licencieux et parodiques qui font régulièrement usage de la métamorphose impose le thème comme une composante essentielle de la prose des Lumières. Il faut également se souvenir que les *Métamorphoses* d'Ovide sont le *vade mecum* des peintres, sculpteurs, poètes et musiciens de l'Âge classique¹. Leur usage didactique est vaste : si le livre d'Ovide inspire d'instructifs tableaux utiles aux pédagogues², on en trouve aussi les scènes les plus suggestives sur

1 Les très beaux volumes consacrés aux *Métamorphoses illustrées par la peinture baroque* (trad. Georges Lafaye, préf. Roberto Mussapi, Pierre Rosenberg et Carlo Falciani, Paris, Diane de Selliers, 2003) donnent une idée de cette importante influence de l'œuvre d'Ovide dans la création picturale.

2 Félicité de Genlis en orne les murs du salon de la baronne d'Almane dans son roman *Adèle et Théodore* (1782), pour y servir l'apprentissage de l'histoire qui se prolonge dans les pièces suivantes avec des toiles sur l'histoire romaine, grecque, sur l'histoire sainte, l'histoire de France, etc.

les murs des boudoirs³ ou sur les panneaux de la diligence d'une fée⁴, comme incitation et éducation au plaisir.

C'est sur cet usage érotique de la métamorphose que nous souhaitons arrêter notre attention : on ne traitera pas de toutes les formes de métamorphoses, mais seulement de celles qui sont l'occasion d'interroger le rapport de l'homme à sa condition d'*homo eroticus*, lorsque la métamorphose est liée, de façon plus ou moins directe, à une expérience amoureuse mettant à l'épreuve les sentiments ou les corps des amants. Cet usage de la métamorphose érotique s'accompagne presque toujours d'un effet de parodie ou du moins de distanciation par rapport au genre pratiqué, le plus souvent le conte, ou ses avatars plus ou moins distincts⁵. Au lieu d'entretenir le merveilleux, la métamorphose érotique manifeste une tendance à le faire éclater, à le soumettre à une forme de lucidité ironique – post-critique, dirait Jean-Paul Sermain⁶ – qui en fait un outil de réflexion singulier sur la chose érotique.

C'est cette dimension réflexive de la métamorphose érotique qui nous semble fascinante : elle interdit au lecteur une lecture naïve. La métamorphose des corps désirants, souvent grotesque, régulièrement inquiétante, impose une lecture consciente des enjeux de la parodie ou de la subversion à l'œuvre. La métamorphose érotique, qui propose ses hypothèses ludiques ou sérieuses,

- 3 Katie Scott évoque la vogue du siècle pour les décorations inspirées des scènes galantes de la fable, et notamment des métamorphoses. Elle cite la chambre de parade de l'hôtel de Soubise comme l'un des rares vestiges de cet engouement décoratif (« D'un siècle à l'autre. Histoire, mythologie et décoration à Paris au début du XVIII^e siècle », dans C. Bailey [dir.], *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. XXXII-LII). Le boudoir que décrira Gautier dans *Mademoiselle de Maupin* (1835) est emblématique de ce goût de l'Ancien Régime pour l'intimité voluptueuse que favorisent les scènes des *Métamorphoses* : « C'était un boudoir meublé avec toute l'élégance imaginable. Les dessus de portes et de glaces représentaient les scènes les plus galantes des *Métamorphoses* d'Ovide : Salmacis et Hermaphrodite, Vénus et Adonis, Apollon et Daphné, et autres amours mythologiques en camaïeu lilas clair. » (*Romans, contes et nouvelles*, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, t. I, p. 456).
- 4 Dans l'*Angola* de Jacques Rochette de La Morlière, on voit ainsi la fée Lumineuse « mont[er] dans sa diligence, peinte en camaïeu d'un bleu obscur : les endroits les plus tendres et les plus voluptueux des *Métamorphoses* d'Ovide étaient exprimés sur les panneaux. » (Éd. Jean-Paul Sermain, Paris, Desjonquères, 1991, p. 42).
- 5 Sur le conte et ses frontières génériques mouvantes, nous renvoyons aux travaux de Raymonde Robert (*Le Conte de fées littéraire en France. De la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1981 ; *Contes parodiques et licencieux du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987), Jean-Paul Sermain (*Le Conte de fées, du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005), Nicolas Veysman (*Contes immoraux du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010), et Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin (dir.), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002.
- 6 Jean-Paul Sermain développe cette lecture du conte comme forme « postcritique » dans *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, 2002.

lubriques ou philosophiques, extravagantes ou concertées, est par essence pensive et s'impose comme un moyen de méditer sur le désir et le plaisir, à l'aide d'une expérience littéraire qui est aussi, on le verra, une expérience de pensée.

La métamorphose, parce qu'elle est mouvement, processus, parce qu'elle dit la déformation qui mène de la forme première à la forme nouvelle, est un motif dynamique dont les Lumières sauront exploiter les ressources pour imposer leur « nouvelle vision du monde qui aux essences substitue des devenir et des existences⁷ ». Les méditations sur le corps et l'amour dans les œuvres de fiction et la poésie abandonnent progressivement l'idéal d'une leçon sûre, fixe, d'un idéal praticable ou souhaitable. L'élaboration d'une pensée mouvante sur l'amour s'accorde avec son objet insaisissable : si la connaissance de soi passe par la réflexion sur la perturbation ontologique que constitue l'expérience amoureuse, alors la métamorphose semble une forme particulièrement apte à véhiculer cette réflexion. Nulle part ailleurs que dans la métamorphose on ne peut mieux saisir l'effet d'Éros comme altération de l'être :

382

C'est de cette façon qu'il agit et dispose,
Il change nos humeurs et nous métamorphose⁸.

Le traducteur de *L'Art d'aimer* d'Ovide ne s'y trompe pas, en tempérant l'assurance du *magister* par cet aveu d'allégeance aux forces d'une passion qui peut tout, emprunté au poète de cet autre livre de l'amour, mais de l'amour insoumis, que sont les *Métamorphoses*. L'amour protéiforme et tout-puissant est à l'honneur dans les contes et romans libertins qui en font miroiter tous les visages. Dans le *Grigri* de Cahusac,

il prend, comme les fées, toutes les formes qu'il lui plaît, et il a le droit de se parer de tous les caprices du destin, [...] ne connaît point d'obstacles ou les surmonte, émousse les répugnances, les amortit, les étouffe et les métamorphose en inclinations, triomphe des plus fortes haines, est tour à tour fou, gai, triste, prévoyant, imprudent, prodigue, avare et jamais sage⁹.

Se dessine ici la possibilité de passer d'une perspective statique (le traité des passions et son effort pour poser des vérités hiératiques, l'art d'aimer comme accès à un savoir fixe) à une logique dynamique, qui épouserait le constat de l'universelle fluidité, d'une instabilité qui provoque un vertige angoissant, mais aussi fécond. Dans le conte de fées tout particulièrement, si « la transformation du corps amoureux met en scène la dynamique du vivant », comme le constate

7 Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, p. 31.

8 *Les Maximes de l'amour, poème dédié aux courtisanes*, Paris, Théodore Girard, 1663.

9 Louis de Cahusac, *Grigri. Histoire véritable* [1749], dans *Contes immoraux du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 461.

Aurélia Gaillard¹⁰, elle contribue aussi à dire, par la gageure littéraire qu'elle constitue, la nécessité d'inventer une autre forme de discours pour explorer ce qui s'imposera bientôt comme une nouvelle forme de savoir et de discours : la sexualité.

Derrière la variation littéraire (le traitement en mineur d'un motif majeur, auréolé du prestige attaché à un texte considéré comme fondateur), il faut donc voir aussi dans la métamorphose érotique un objet hybride, qui tient de la blague potache et de la réflexion philosophique, alliage qui s'est bien fait regretter depuis les Lumières... Les enjeux esthétiques et philosophiques de la métamorphose érotique nous semblent mériter d'être étudiés. Comme forme, la métamorphose érotique se prête bien à l'étude de l'amour assimilé à un Éros par essence métamorphique et métamorphosant : un amour capable de prendre toutes les formes (comme le diable au sabbat des sorcières), insaisissable comme tout savoir vital (il croise en cela le mythe de Protée), mais surtout un amour qui métamorphose, qui exerce sur l'homme une force agissante, qui laisse sur lui son empreinte. Car la métamorphose est inséparable de l'épreuve, de l'expérience au sens scientifique et philosophique (comme tentative de validation d'un savoir théorique par sa mise en pratique), mais aussi psychologique (comme mise à l'épreuve, souvent pénible, dont il s'agit si possible de sortir grandi). Dans sa variante érotique, l'épreuve de la métamorphose peut déboucher sur un vertige : elle suppose de déroger par l'imagination à l'ordre des choses, pour avoir accès à un savoir enfoui, interdit – avec comme effets possibles le plaisir de la lucidité ou l'amertume de la désillusion.

ÉROS MÉTAMORPHIQUE : FORME DYNAMIQUE DE LA SONGERIE ÉROTIQUE

La métamorphose, par son appel au merveilleux, infléchit le discours érotologique en mettant à son service toutes les ressources de l'imaginaire. Forme dynamique adaptée à son objet fuyant, la métamorphose érotique constitue le laboratoire d'une érotique expérimentale, propice à formuler les hypothèses les plus audacieuses sur l'amour, le désir et le plaisir. Elle intervient là où la science et l'observation de la nature, là où la pensée religieuse trouvent leur limite, lorsqu'il s'agit de rendre compte des mystères du sentiment et de ses liens avec la chair. La liste des métamorphoses auxquelles les auteurs soumettent les corps des amants serait fastidieuse à présenter. En revanche, certains aspects de la typologie à laquelle elle invite révèlent à quel point ce motif a contribué

10 Aurélia Gaillard, « Le corps enchanté chez Mme de Villeneuve et Mlle de Lubert : exploration des corps amoureux et invention poétique dans quelques contes de 1740 », dans *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 304.

à l'exploration quasi systématique des possibles de l'amour. Trois aspects de la métamorphose érotique nous paraissent importants à distinguer, selon que l'on considère sa qualité (la forme qu'elle prend), sa quantité (son extension spatiale ou temporelle) ou sa valeur (la fonction symbolique qui fait d'elle une sanction ou un bienfait).

La métamorphose érotique donne à lire et à voir l'expérience amoureuse comme une altération de l'être. Le choix de faire porter cette altération sur tel ou tel aspect de l'individu n'est jamais innocent, car il oriente de façon subreptice la réflexion érotique dans des voies distinctes.

384 Ainsi, lorsque la métamorphose affecte le genre, faisant d'un homme une femme, ou d'une femme un homme, elle réactive un débat jamais clos sur le plaisir, avec en sourdine cette inquiétude que suscite le mystère du plaisir féminin. Qui de l'homme ou de la femme l'emporte en ce domaine? Cette question que Tirésias, fort de sa métamorphose en femme, s'était vu poser par Jupiter et Junon¹¹, trouve à se formuler dans les expériences vécues par les âmes migratrices du *Sopha* de Crébillon ou de l'*Histoire véritable* de Montesquieu. Il s'agit dans les deux cas d'une forme particulière de métamorphose : la métempsychose, qui permet, en imaginant le déplacement d'une âme de corps en corps, d'étendre l'exploration des possibles de l'expérience amoureuse au-delà des limites de l'expérience d'une existence individuelle : ainsi que le formulent Didier Masseur et Pierre Rézat, « cette union de l'un et du multiple, du transitoire et du permanent, satisfait un rêve d'expérimentation absolue¹² ». Amanzéi, le narrateur du conte de Crébillon, confie avoir tiré de son séjour dans le corps d'une femme un savoir essentiel qui consiste à croire aux femmes « moins de finesse » qu'elles n'en paraissent¹³. Surtout ce détour par le corps de l'autre est l'occasion de vérifier à quel point le préjugé gouverne les rapports entre les sexes, et combien il est difficile d'atteindre à la vérité en matière amoureuse : « J'étais vraie dans le temps que je passais pour fausse ; on me croyait coquette, dans l'instant que j'étais tendre ; j'étais sensible et l'on imaginait que j'étais indifférente¹⁴. » Ses amants, confie-t-il à la lumière de cette expérience, ceux qui pourtant étaient le plus « intéressés à [la] connaître », « ne voulaient juger d'[elle] que suivant le plan qu'ils s'en étaient fait, s'y trompaient sans cesse, et croyaient [l]'avoir bien connue quand ils [l]'avaient définie à leur gré »¹⁵.

11 Ovide, *Métamorphoses*, livre III, v. 316-338, trad. Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1992, p. 116-117.

12 Charles-Louis de Secondat Montesquieu, *Histoire véritable* [ca 1728-1734], dans *Œuvres complètes*, éd. dir. Pierre Rézat, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, t. IX, Introduction, p. 119.

13 Claude-Prospère Jolyot de Crébillon, *Le Sopha, conte moral*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, t. II, 1999, p. 292.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

Dans l'*Histoire véritable*, Damir, le narrateur de Montesquieu, déroule la liste de ses avatars dans une trajectoire littéralement sans fin (à la fois parce que le récit ne s'achève pas et parce qu'il n'obéit pas de façon nette à une logique du progrès). Au livre III, il recense ses diverses incarnations féminines, qui lui permettent de revendiquer lui aussi un savoir que fonderait son expérience :

J'ai été si souvent femme et si souvent homme [...] que je suis plus en état que Tyrésie de dire lequel des deux sexes a l'avantage. Je connais au juste le fort et le faible de l'un et de l'autre. Je vous dirai seulement que, lorsque j'étais femme, je m'imaginai que j'étais née pour faire le bonheur de tous les hommes que je voyais [...]. J'avais le souverain plaisir que donne la vanité, avec celui que je partageais¹⁶.

La réponse est biaisée parce que tronquée, et en cela rend bien compte de l'indécidabilité d'une question à laquelle seule l'expérience pourrait apporter une réponse – la fiction métamorphique se contente de donner corps à cette question en suggérant qu'il serait hasardeux de trancher : la connaissance « juste » est réservée aux êtres capables de « s'imaginer » autres qu'ils ne sont.

La figure de Tirésias traverse le siècle : on la trouve sous une forme comique dans le *Tirésias* de Piron, une pièce de 1722 qui met en scène un Tirésias petit-maître sous le masque d'Arlequin. Ayant refusé à Jupiter de lui céder sa maîtresse, le voici changé en femme :

Que diable veut dire ce que je sens tout à coup ? D'où vient ce changement ? [...] Comment donc, j'ai le menton doux comme celui d'un enfant ? Un téton ? deux tétons ! aïe ! aïe ! aïe ! mon songe est accompli ! je suis fille de pied en cap, fille achevée ! [...] Ah ! quel chaos d'idées que je n'avais eues ! l'esprit féminin se développe chez moi. Ah ! ah ! ah ! le plaisant galimatias que l'esprit d'une femme ! Ah ! la drôle de chose ! Ma foi, il faut l'être pour savoir qu'en dire. J'ai grand peur de valoir encore moins sous cette peau-ci que sous l'autre¹⁷.

Plus tard, il lui faudra trancher dans la dispute qui oppose Jupiter à son ombrageuse épouse, et en délivrant sa sentence – « Le parfait bonheur serait d'être homme du matin au soir, et femme du soir au matin¹⁸ » –, il s'attire les foudres de Junon qui, pour se venger, le change à nouveau en homme. La supplique qui s'ensuit laisse entendre derrière sa cocasserie une revendication à goûter le plaisir sans que le sexe – au sens de genre – soit une entrave :

¹⁶ Montesquieu, *Histoire véritable*, éd. cit., p. 163.

¹⁷ Alexis Piron, *Tirésias. Opéra comique* [1722], dans *Théâtre de la foire au XVIII^e siècle*, éd. Dominique Lurcel, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1983, acte I, scène 10, p. 381-382.

¹⁸ *Ibid.*, acte III, scène 7, p. 431.

Eh, Madame Junon, miséricorde! pour une heure seulement! encore une heure femme! et puis je serai mâle, femelle, haute-contre, tout ce qu'on voudra. [...] Parbleu, c'est bien jouer de malheur. J'attends hier une femme, je cesse d'être homme; j'attends un homme à cette heure, je cesse d'être femme. Je crois que, si j'attendais maintenant un hermaphrodite, je deviendrais neutre¹⁹.

À l'autre bout du siècle, sans qu'elle soit mentionnée, la figure de Tirésias se superpose avec celle d'Éléonore, « l'heureuse personne » qui par l'entremise de son amant sylphe obtient non seulement de voir son vœu se réaliser (« Je voudrais devenir homme²⁰ »), mais mieux encore de pouvoir changer de sexe tous les ans, en gardant toujours la fraîcheur de ses vingt ans, avec pour condition de ne jamais révéler son secret. Méthodiquement, l'histoire explore toute la combinatoire des sexes : homme avec une femme, puis deux, homme avec un homme, puis femme avec un homme, avec plusieurs hommes, et enfin femme avec une femme, tous les plaisirs (et déplaisirs) sont expérimentés de façon à documenter avec une application scrupuleuse la réponse donnée à la question de Tirésias. Dans l'adresse finale du roman, les amants sont confrontés à l'évidence du savoir que l'expérience d'Éléonore, devenue « savante dans l'art d'aimer²¹ », a permis de mettre à jour :

Pouvez-vous douter que ces transports ne soient plus répétés, plus prolongés, plus grands, plus doux que tous les vôtres²²?

Aux côtés de l'hermaphrodite, autre figure qui a su fixer la fascination qu'exerce l'idée d'un sexe indécis²³, Tirésias permet de penser autrement la séparation des sexes – ce qui en soit constitue une réponse, ouverte mais audacieuse, à la question portant sur le plaisir : ce n'est pas tant son intensité selon les sexes qui est en cause, mais sa légitimité qui est revendiquée, et la possibilité d'un partage hédoniste de ce plaisir, celui-là même qu'Ovide appelait de ses vœux dans son *Art d'aimer* :

*Ad metam properate simul, tum plena voluptas
Cum pariter victi femina virque jacent.*

Le but, atteignez-le en même temps ; c'est le comble de la volupté, lorsque, vaincus tous deux, femme et homme demeurent étendus sans force²⁴.

19 *Ibid.*, acte III, scène 9, p. 432.

20 *Éléonore ou l'Heureuse personne*, Paris, Chez les marchands de nouveautés, an VIII [1799], p. 31.

21 *Ibid.*, p. 178.

22 *Ibid.*, p. 172-173.

23 Voir, sur ce sujet, l'étude de Patrick Graille, *Le Troisième Sexe. Être hermaphrodite aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Arkhê, 2011.

24 Ovide, *L'Art d'aimer*, II, v. 727-728, trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1983.

Semelion, un roman anonyme paru au début du siècle, offre le traitement le plus étonnant de ce motif, qu'il met comme par inadvertance au service de cette leçon hédoniste. Le roman s'ouvre comme un récit galant sur un fond historique nettement marqué – celui de la Ligue, des affrontements entre catholiques et huguenots, de l'accession d'Henri IV au trône –, mais prend rapidement un virage imprévisible. Semelion, jeune noble béarnais, vole au secours du roi après l'assassinat d'Henri III. Lors d'une bataille, il rencontre un « philosophe » qui use d'élixirs divers pour guérir les blessures même mortelles. Semelion blessé s'évanouit, le philosophe le ranime et, au détour d'une phrase, sans que rien n'explique la raison de ce geste, le « métamorphos[e] en fille²⁵ ». La véritable aventure commence alors. Ayant appris le secret de se métamorphoser à volonté en homme ou en femme, Semelion traverse le pays, puis l'Europe, puis les mers, entraînant à sa suite une comtesse et une vicomtesse avec qui il forme un trio amoureux aux contours mobiles. La métamorphose sexuelle volontaire intervient de façon régulière, sans effets appuyés, pour suggérer cependant l'approfondissement d'une véritable libération : toutes les configurations sont envisagées, inversions, triolisme, avec pour seul critère le « plaisir », mais dans sa version « libre » et « tranquille » :

La liberté qu'avaient la comtesse, Mademoiselle de Salies [Semelion] et la vicomtesse, de se voir sans aucun soupçon, fut employée utilement ; ces trois personnes aidées de l'élixir, goûtaient en paix des plaisirs qu'il est plus facile de s'imaginer que de croire, et leur félicité leur semblait souveraine²⁶.

Lorsque ces plaisirs sont menacés, il suffit d'un voyage ou d'un nouveau roulement sexuel pour les rétablir et les perfectionner, comme lorsque la compagnie quitte Paris pour Lyon puis l'Italie :

Là, se croyant en sûreté, les plaisirs qui avaient été interrompus recommencèrent, et pour les augmenter et en même temps garder quelque sorte d'égalité entre elles, il fut résolu qu'il y aurait toujours deux hommes et jamais qu'une femme, et qu'elles le seraient tour à tour, ce qui fut ponctuellement observé à leur grand contentement²⁷.

On notera que, malgré l'alternance instaurée comme critère de l'égalité des plaisirs, les héros sont presque toujours désignés comme des femmes (la

²⁵ *Semelion, histoire véritable* [1700], Amsterdam, Boetman, 1716, p. 18. Le roman connaît plusieurs éditions au début du siècle, et se voit augmenté d'une suite en 1807 (*Semelion, histoire véritable, nouvelle édition, augmentée d'une troisième et d'une quatrième parties, qui n'avaient pas encore été publiées, par le marquis de Belle-Isle*, Paris, Chez les marchands de nouveautés, 1807).

²⁶ *Ibid.*, p. 120.

²⁷ *Ibid.*, p. 126.

comtesse, la vicomtesse et Mlle de Salies), détail qui tendrait à lui seul à faire de ce roman une revendication au plaisir pour les femmes. Évidemment, la métamorphose érotique cache des enjeux politiques assez limpides : il est aussi question dans le roman de cette autre forme de métamorphose que constitue la conversion religieuse. L'obstination de Semelion, lors d'un épisode au sérail du sultan de Constantinople, à refuser de se faire mahométan, déplace le débat sur la conversion sans l'occulter. À la fixité de l'identité religieuse, cause de tous les malheurs dont résonne le roman historique, répond cependant la dynamique joyeuse du mélange des sexes peinte par la fiction merveilleuse avec une extrême économie de moyens. *Semelion* s'oppose en cela à la logique qui sous-tend les textes de Crébillon ou de Montesquieu : la métamorphose à l'œuvre y dérange les genres. Dans *Le Sopha* et *l'Histoire vraie*, l'expérience de la féminité est présentée comme celle d'une altérité (les narrateurs Amanzéï et Damir sont irréductiblement hommes), alors que Semelion postule une métamorphose essentiellement « féminisante ».

La métamorphose peut également modifier la nature de l'homme ou de la femme : devenu objet, animal, plante ou pierre, elle confronte l'amant ou l'amante à la matérialité de son désir, puisque seule son âme étant épargnée, c'est le corps qui devient le centre de toute son attention, c'est en lui que se décide, par contraste ou comparaison, par manque ou par excès, ce qui fait de l'amour une expérience humaine.

Quel étrange cabinet de curiosités serait celui qui rassemblerait les objets qui ont accueilli la sarabande des amants métamorphosés ! On y trouverait des sofas, couleur de rose chez Crébillon, couleur de feu chez Fougeret de Montbron, une courtepoinette ou un lit de gazon chez Senneterre, une baignoire chez Voisenon, un bidet avec son éponge chez Bret²⁸... Après ceux de Crébillon et de Fougeret, Cazotte dans ses *Mille et une Fadaïses* offre au lecteur un « Troisième canapé » qui raille cette propension des amants à quitter leur forme humaine pour habiter toutes sortes de meubles. Le héros Gracieux interroge le canapé qui l'a salué et obtient cette réponse :

— Je suis, reprit le meuble, une pauvre femme changée en canapé pour m'être attirée le courroux d'une fée. Il ne faut pas que cela te surprenne ; rien de si familier maintenant, rien de si fort à la mode que ces sortes de métamorphoses. [...] Je suis un honnête meuble dont les aventures ne scandaliseront jamais personne. [...] N'aimai-je pas mieux dans le fond, être canapé que belette, citrouille ou cornichon ? Pourvu qu'on ne soit pas un de ces canapés [...].

28 Respectivement dans *Le Sopha* de Crébillon (1739), *Le Canapé couleur de feu* de Fougeret de Montbron (1741), les *Nouveaux contes de fées* de Senneterre (1745), *l'Histoire du sultan Misapouf, ou les Métamorphoses* de Voisenon (1746), *Le B***** de Bret (1749).

Vous m'entendez, seigneur. Il faut toujours faire son métier honnêtement, s'il se peut²⁹.

Ce canapé imbu de sa vertu accable les autres meubles de la pièce, révélant leurs « aventures » et provoquant une bataille homérique, dont le canapé ressort vainqueur. L'espace de la fiction, envahi par la métamorphose, dévoile ses limites : si tout se métamorphose, rien ne peut se distinguer, et tout le bénéfice satirique de l'étrangeté est perdu.

Le zoo des métamorphoses érotiques est également bien fourni : derrière l'âne d'Apulée s'avancent en un joyeux désordre une taupe, une guenon, divers petits chiens effrontés dont un épagneul, un lièvre et un renard, un moineau, un rat et une puce, une chatte grise, un ver luisant, une perdrix et un coq lubriques, une chatte, une oie qui se prend pour un cygne³⁰, etc. La frénésie féerique n'a pas de limite lorsqu'il s'agit de mettre l'homme face à la brutalité de son désir. Car l'animal, on le devine aisément, impose à l'homme de se penser dans son irréductible animalité, il permet de montrer, avance Nicolas Veysman, « que l'amour est un sentiment ambivalent où la tendresse se mêle à la bestialité » et que le désir n'est jamais totalement dépourvu de violence³¹. La métamorphose fait la part belle aux instincts de la chair, qu'elle rende manifeste la difficulté à leur résister ou le plaisir à s'y abandonner. Les belles ont bien souvent pour leurs bêtes métamorphosées des sentiments mélangés : difficile de dire si c'est leur humanité conservée malgré tout ou leur animalité enfin mise à nu qui les rend aimables... Dans la fable qui clôt le premier chant de son *Art d'aimer*, le poète Gentil-Bernard ne dit pas autre chose, lorsqu'il fait surgir des roseaux la nymphe Églé. Effrayée de voir le satyre qui la poursuit soumettre à la magie de la fontaine de Beauté ses attributs de faune, elle intervient avant que l'eau ne gagne la ceinture :

Demeure, attends, fuis cette onde funeste ;
Ah ! Garde-toi d'embellir ce qui reste !
Charmant satyre, hélas ! Que deviens-tu³² !

29 Jacques Cazotte, *Les Mille et une Fadaïses, contes à dormir debout* [1742], éd. Philippe Koeppl, Paris, Sillage, 2002, p. 104.

30 Dans *Tanzaï et Néadamé, ou l'Écumoire de Crébillon* (1734), *L'Amour magot* (1738), les *Nouveaux contes de fées de Senneterre* (1745), *Zulmis et Zémaïde* de Voisenon (1745), *l'Histoire du sultan Misapouf* (1746), *La Poupée* de Bibiena (1747), *Les Filles femmes et les femmes filles ou le Monde changé* de Louis de Boissy (1751), *Ah, quel conte !* de Crébillon (1754).

31 Nicolas Veysman, « Petit dictionnaire de l'immoralité », s.v. « Animal », dans *Contes immoraux du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 1211.

32 Pierre-Joseph Bernard, *L'Art d'aimer* [v. 1745], Paris, Dabo, Tremblay, Feret et Gayet, 1819, p. 16.

La métamorphose animale n'est ainsi pas toujours une punition ou une entrave pour l'amant, qui peut trouver dans la forme animale un moyen paradoxal de satisfaire ses désirs. Dans *Ah, quel conte!*, le prince Schézaddin obtient de son amante changée en oie d'invertir les rôles, et goûte comme volatile des plaisirs plus qu'humains, comparables à ceux que Jupiter goûta avec Lédà³³; chez Boissy, des époux contrariés se transforment en moineau et en linotte pour pouvoir s'ébattre à l'abri du roi qui jalouse leur bonheur : « Plusieurs jours de suite, nos deux époux se virent en bonne fortune sous cette métamorphose favorable, ce qui la leur rendait d'autant plus piquante³⁴. »

Dans *L'Amour magot*, la métamorphose attendue pour rendre possibles les amours d'une nymphe et d'un singe est escamotée au profit d'une alternative qui subordonne la beauté des âmes et les émois du cœur à la satisfaction, avant tout animale, de l'union des corps. Grâce à l'onguent d'une magicienne, c'est sous la forme d'une guenon que la nymphe goûtera aux plaisirs de l'amour et en apprendra la grande leçon :

390

Allez ma fille, lui dit la Circé, livrez-vous sans horreur aux caresses de votre infortuné magot. Ne redoutez plus ses approches. Apprenez que l'amour égale tout, et que c'est le moindre de ses miracles de mettre des houlettes dans la main des monarques, dont les sceptres sont gardés par des bergères³⁵.

L'amour qui « égale tout » exhibe son pouvoir dans ces fables où les corps ne sont déformés qu'à proportion du désir qui envahit les êtres et bouleverse la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes : c'est par la connaissance de son animalité que l'homme accède à l'humanité.

Le jardin des délices et supplices métamorphiques n'est pas en reste pour décrire les méandres de cette quête métaphorique du savoir érotique. On y trouve quelques fruits juteux comme l'ananas dont la princesse Florinette fait ses délices dans un conte de Senneterre³⁶, ou l'onyny, « arbrisseau chinois qui portait un seul fruit d'une forme singulière³⁷ », convoité par une amante ingénue et une fée lubrique, une brassée de tournesols qui se mettent à caqueter³⁸, un sexe de femme devenu rose avec ses épines³⁹, etc. Nous n'avons pas rencontré

33 Crébillon, *Ah, quel conte! Conte politique et astronomique* [1754], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 2001, p. 581.

34 Louis de Boissy, *Filles femmes et les femmes filles ou le monde changé. Conte qui n'en est pas un* [1751], dans *Contes immoraux du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 668.

35 *L'Amour magot. Histoire merveilleuse* [1738], dans *ibid.*, p. 345.

36 Henri-Charles de Senneterre, « L'ananas », dans *Nouveaux contes de fées*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1745.

37 *Gaudriole, conte*, La Haye, Beauregard, 1746, p. 145-146.

38 *ibid.*, p. 122-142.

39 Claude-Henri de Fusée de Voisenon, *Tant mieux pour elle. Conte plaisant* [1754], dans *Contes*, éd. Françoise Gevrey, Paris, Honoré Champion, 2007.

de pomme, mais le modèle, gaiement malmené, s'impose qui invite à faire de la fable métamorphique le récit d'une initiation à un savoir tentateur. Lorsque la fée Gaudriole confie à Arthénie, la princesse qui tente de rassembler les diverses parties de son amant dispersées dans le parc des métamorphoses, qu'elle possède « une plante qui renfermait dans un fruit admirable la force, l'âme et la vie du jeune Prince⁴⁰ », elle provoque inmanquablement sa perplexité (« Que lui manquait-il donc ? La fée en avait-elle détaché seulement quelque partie ? Pour la ravoir, encore fallait-il la connaître. Comment faire⁴¹ ? »), sa curiosité (« Cependant, après bien des recherches, et bien des réflexions, elle soupçonna une partie de la vérité : en ces sortes d'occasions la nature aide à deviner l'énigme⁴² ») et son audace. Arthénie finit par cueillir le fruit onyny :

[Elle] s'enhardit peu à peu, et ses deux mains se réunissant rendent enfin la vie à l'onyny, elle le réchauffe contre son sein, l'approche en tremblant de ses lèvres charmantes, elle n'en eut pas plus tôt goûté, qu'un feu secret se glisse dans ses veines, et qu'elle éprouve pour la première fois de sa vie des transports auxquels son âme s'abandonne tout entière⁴³.

« J'aime une fleur lente à s'épanouir », dit le poète pour conclure sa leçon d'amour⁴⁴ : la métaphore végétale s'offre comme on se l'imagine à toutes les variations pour suggérer le cycle du désir, de son éclosion à son épanouissement dans le plaisir. D'un règne à l'autre, les mêmes lois entraînent l'homme, l'animal et le végétal dans la grande ronde de la génération : selon la formule du philosophe matérialiste, « des animaux à l'homme, la transition n'est pas violente⁴⁵ », et la métamorphose marquerait paradoxalement cette continuité. Réduit à un objet, un animal, ou une plante érotique, l'homme métamorphosé est le plus souvent contraint d'avouer la participation du corps aux émois du cœur. En témoigne la déception de la princesse qui voit son amant bidet « démétamorphosé », mais privé de sa précieuse éponge : « [...] c'était Cyparide que je tenais dans mes bras, et ce n'était point lui⁴⁶. » En témoigne encore la frustration d'Arthénie, dont l'amant reconstitué reste incomplet, et à qui manque l'essentiel, l'onyny qui seul peut rendre la félicité des amants parfaite : sans lui, son amant « ne serait plus qu'une belle statue, un automate qui produirait des sons stériles⁴⁷ ».

40 *Gaudriole*, éd. cit., p. 149.

41 *Ibid.*, p. 151.

42 *Ibid.*, p. 153.

43 *Ibid.*, p. 171-172.

44 Gentil-Bernard, *L'Art d'aimer*, éd. cit., p. 46.

45 Julien Offray de La Mettrie, *L'Homme machine* [1747], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1999, p. 163.

46 Antoine Bret, *Le B*****, *histoire bavarde* [1749], dans *Contes immoraux du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 647.

47 *Gaudriole*, éd. cit., p. 155.

L'image de l'amant statufié invite à considérer un dernier type de métamorphose, qui fait passer de l'inanimé (la statue) à l'animé (l'humain) ou *vice versa*. La figure de Pygmalion se profile ici, et met le désir au centre du processus métamorphique, en le décrivant comme le catalyseur de la connaissance de soi par la sensation et le sentiment amoureux⁴⁸. Dans *Gaudriole*, le corps de l'amant privé de son onyxy est assimilé à un « automate », ou encore un « corps sans âme⁴⁹ » : c'est résoudre hardiment le vieux débat sur la localisation anatomique de l'âme, mais c'est surtout entrer dans la logique de la philosophie sensualiste que développera bientôt Condillac. Dans son *Traité des sensations* (1754), ce dernier a lui aussi recours à la statue comme détour pour penser l'accès au savoir, *via* la perception, et on ne s'étonne pas que dans son avis préliminaire, le philosophe assimile la lecture de son ouvrage à une sorte de métamorphose :

J'avertis donc qu'il est très important de se mettre exactement à la place de la statue que nous allons observer. Il faut commencer d'exister avec elle, n'avoir qu'un sens, quand elle n'en a qu'un ; n'acquérir que les idées qu'elle acquiert, ne contracter que les habitudes qu'elle contracte : en un mot, il ne faut être que ce qu'elle est⁵⁰.

L'acquisition progressive des sensations pour la statue animée, ou leur confiscation par l'homme statufié, est dans les deux cas l'occasion de sonder cette forme de conscience toute particulière qui passe par l'expérience du plaisir : « Ce que vous appelez plaisir achève de me convaincre de mon être, et de me persuader de ma réalité », s'exclame la Galatée de Boureau-Deslandes⁵¹.

La métamorphose, quelle que soit sa nature, joue presque toujours ce rôle déterminant qui permet à la conscience un retour sur soi par le biais du plaisir – que celui-ci soit empêché ou révélé par la modification.

La qualité de cette modification n'est pas seule à catalyser la réflexion : la métamorphose érotique est aussi intéressante dans les variations quantitatives qu'elle présente, aussi bien dans son étendue que dans sa durée.

Elle peut en effet être totale (lorsque l'amant se trouve métamorphosé en sofa, en âne, en cheveu, etc.) ou locale (lorsqu'une écumoire vient se substituer à un lieu précis de son anatomie, ou lorsque les bouches se trouvent changées

48 Sur les avatars sensualistes du mythe de Pygmalion au XVIII^e siècle, on se reportera à l'anthologie d'Henri Coulet (*Pygmalions des Lumières. Houdar de La Motte, Boureau-Deslandes, Saint-Lambert...*, Paris, Desjonquères, 1998). Voir aussi Aurélia Gaillard, *Le Corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'Âge classique, de Descartes à Diderot*, Paris, Honoré Champion, 2003.

49 *Gaudriole*, éd. cit., p. 180.

50 Étienne Bonnot de Condillac, « Avis important au lecteur », dans *Traité des sensations* [1754], Paris, Fayard, 1984, p. 9.

51 André-François Boureau Deslandes, *Pygmalion, ou la Statue animée* [1741], dans *Pygmalions des Lumières*, éd. cit., p. 64.

en « anneaux » barbus⁵², etc.). Elle peut procéder par substitution (le phallus est escamoté par un ustensile ménager) ou par suppression (pour se venger de ne plus être désirable, une fée vieillissante fait disparaître « goupillons », « fétiches », « piques », « solives », et « plumes » des hommes de son royaume⁵³). Elle peut affecter les caractéristiques physiques comme l'âge (Arthénie, pour échapper à la jalousie de la fée Gaudriole et à la convoitise du génie Moragrandy, se transforme en vieille femme), la taille (la poupée de Philandre croît à mesure de la raison de l'abbé petit-maître tombé sous son charme⁵⁴, le prince Zaaf doit rapetisser et la princesse Babillon doit grandir pour pouvoir s'aimer⁵⁵), la beauté (pour regagner leur beauté, les femmes que le génie Jonquille a enlaidies doivent lui sacrifier leur vertu⁵⁶).

Les formes les plus courantes de métamorphose sont corporelles, mais peuvent aussi n'affecter que l'esprit : si, chez Duclos, la princesse Zirphile voit sa tête séparée de son corps, c'est métaphoriquement que son amant Acajou perd la sienne, après avoir goûté à un fruit qui lui ôte la raison⁵⁷. Dans son roman, Bibiena fait de la métamorphose l'occasion d'une formation qui met en parallèle l'accès à la raison et la promesse du plaisir. Grâce à sa poupée, Philandre, petit-maître infatué, connaît une « réforme qui [lui] est [...] avantageuse », une « heureuse métamorphose qui [l']a rendu à [lui]-même »⁵⁸, et cette métamorphose est présentée comme plus surprenante que celle d'une sylphide en poupée et d'une poupée en femme. La métamorphose, on le comprend alors, se fait révélatrice de l'identité « vraie », un peu comme dans la théorie du phlogistique le corps débarrassé du phlogiston après combustion est censé apparaître sous sa « vraie » forme.

Le retour à la nature des amants animalisés illustre ce travail de dévoilement auquel on peut assimiler la métamorphose, qui découvre à l'homme la face bestiale de son désir. Ainsi que l'avance Régine Jomand-Baudry, la métamorphose « est découverte du différent inaperçu en soi, une sorte de révélation qui fait surgir et reconnaître sa propre altérité. [...] Le merveilleux sert alors une réflexion sur la place du corps, à l'influence duquel il est impossible de se soustraire⁵⁹ ». Cependant, ce dévoilement est la plupart du temps associé à un projet clairement didactique, qui vise paradoxalement à faire de la métamorphose dégradante

52 Respectivement dans *Tanzaï et Néadarné* de Crébillon, et *Histoire du sultan Misapouf* de Voisenon.

53 Sylvain Maréchal, *Le Mouvement perpétuel ou la Galerie des enchantements. Conte de fées*, dans *Contes saugrenus* [1789]; *Contes immoraux du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 815-816.

54 Jean Galli de Bibiena, *La Poupée* (1747).

55 Marie-Antoinette Fagnan, *Kanor. Conte traduit du sauvage* (1750).

56 Crébillon, *Tanzaï et Néadarné* (1734).

57 Charles Duclos, *Acajou et Zirphile* (1744).

58 Jean Galli de Bibiena, *La Poupée* [1747], éd. Henri Lafon, Paris, Desjonquères, 1987, p. 23-24.

59 Régine Jomand-Baudry, préface à Crébillon, *Ah, quel conte !*, éd. cit., p. 288.

l'occasion d'un apprentissage : la métamorphose est très largement civilisée ou civilisatrice. Elle est inséparable d'un contexte urbain : le sofa, la baignoire, le bidet sont comme des emblèmes de la civilité galante. Le passage des corps métamorphosés par les décors naturels (îles, jardins, terriers, etc.) est presque toujours présenté comme transitoire. Il s'agit de s'extraire de cette nature pour réintégrer l'espace de la civilité : les animaux des métamorphoses sont souvent présentés comme domestiques ou domestiqués, ce qui suggère à quel point l'accès au savoir amoureux que permet la métamorphose est pensé comme un polissage permettant de contrôler et de juguler les instincts.

394

Si la métamorphose est apprentissage, elle suppose un processus, un progrès : elle est avant tout une expérience temporelle, plus que spatiale, en cela qu'elle occasionne un délai, qu'elle impose la plupart du temps le rythme lent de la quête, la logique de la gradation, l'épreuve de l'attente. La métamorphose est la mise en scène spectaculaire, spatiale, d'une réflexion qui engage le rapport des êtres à la durée. Elle ménage dans le récit une parenthèse propice à la méditation – dont l'objet peut être strictement érotique, lorsqu'il s'agit d'apprendre les effets de la frustration, les ressources de la lenteur, de la dilution pour accéder à la maîtrise sensualiste des plaisirs⁶⁰, mais qui peut aussi présenter des enjeux plus métaphysiques, en présentant Éros comme un constituant invariable et pourtant mobile de la psyché humaine.

La métamorphose génère souvent un voyage (une quête des moyens pour y mettre fin), qui là aussi importe plus par la durée que par l'espace : dans *Gaudriole*, le corps de l'amant démembré est reconstitué selon un ordre envisagé en fonction de l'« expérience⁶¹ », et chez Bibiena, l'accès à l'« ivresse divine » de l'amour passe par l'apprentissage de la patience, qui est aussi la subordination du désir au sentiment⁶². La métamorphose obéit donc à un rythme qui correspond à l'idée que l'on peut se faire du progrès en amour : si l'on suppose qu'il est affaire de révélation, la métamorphose (ou la démétamorphose) sera instantanée ; si l'on postule un apprentissage graduel, elle sera progressive. Unique ou répétée, la métamorphose constitue souvent dans le récit le point d'ancrage d'un savoir qui s'exhibe comme tel : c'est par elle que l'amant accède à une conscience qui peut être salutaire (en lui permettant de vivre un bonheur pleinement goûté, ainsi que le conclut le narrateur de *Gaudriole* : « Si plus un bien coûte à obtenir, plus il est précieux, ce couple charmant jouissait du bonheur le plus

60 Sur les aspects et enjeux de cette économie des plaisirs dans la fiction libertine, voir Michel Delon, « L'idée de gradation chez Crébillon », dans Jean Sgard (dir.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Ellug, 1997, p. 105-118.

61 *Gaudriole*, éd. cit., p. 145.

62 Jean Galli de Bibiena, *La Poupée*, éd. cit., p. 138.

parfait⁶³ »), mais aussi, bien souvent, cruelle. Il est plusieurs cas où la délivrance de la métamorphose imposée suppose une expérience érotique douloureuse : le narrateur du *Sopha* est contraint de voir la belle Zénéis dont il s'est épris aimer et être aimée ; l'amant changé en cheveu doit voir un rival triompher de sa maîtresse pour être délivré du sort que lui a jeté Mélusine :

Sitôt que l'objet aimé t'aura donné la dernière preuve de son amour, tu deviendras l'un de ses *cheveux*. De toutes les facultés, tu garderas celle de voir et d'entendre ; ainsi aucune des actions de ta belle ne pourra t'échapper ; et ta métamorphose ne pourra cesser que lorsqu'un amant favorisé coupera lui-même le cheveu qui te servira de prison, ce qui te fera souvent désirer le bonheur de ton successeur⁶⁴.

La succession des épreuves traversées par l'âme migratrice du *Sopha* et de l'amant voué à coiffer et être coiffé du *Cheveu* fait émerger un sentiment mêlé, qui suppose que le savoir amoureux est avant tout accès à la conscience de la fragilité du sentiment – un « cruel savoir » qui se dessine dans les lignes souvent enjouées de ces textes⁶⁵. Pour s'en convaincre, il suffirait de relever les adverbess qui, chez Crébillon, ponctuent les dialogues entre Zulica et Nassès, deux amants qui disputent sur l'amour à défaut de l'éprouver : « sèchement », « d'un air triste », « en haussant les épaules », « d'un air piqué », « aigrement », « d'un air dédaigneux », « froidement », « dédaigneusement »⁶⁶, etc. La question de savoir si une science de l'amour est souhaitable ou regrettable est très précisément débattue dans *Le Sopha* : à Nassès ironique qui se prétend « persuadé que plus on aime, plus on est vif sur le sentiment, plus on a de délicatesse », Zulica réplique :

Il est impossible que vous n'ayez rien perdu à être désabusé [...]. Plus instruit, vous avez moins aimé, vous avez donc été moins heureux. Votre esprit n'a pu s'éclaircir qu'aux dépens de votre cœur ; vous raisonnez mieux sur le sentiment, mais vous n'aimez plus si bien⁶⁷.

La leçon de cynisme n'est jamais bien loin pour les narrateurs et pour les lecteurs réduits au rôle de voyeurs, « éclaircis » malgré eux par la leçon qu'occasionne la métamorphose.

63 *Gaudriole*, éd. cit., p. 191-192.

64 Moret de Coiffier, *Le Cheveu*, dans *Contes immoraux du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 1138.

65 Nous empruntons l'expression à l'article que Michel Foucault consacre à Crébillon : « Un si cruel savoir », *Critique*, 182, juillet 1962, p. 596-611.

66 Crébillon, *Le Sopha*, éd. cit., p. 205-231.

67 *Ibid.*, p. 215-216.

Pour quelques variations autour du motif anacréontique de la métamorphose désirée⁶⁸, on trouve un grand nombre de cas où la métamorphose s'impose avec la brutalité d'un châtiment. Pourtant, la métamorphose érotique pose régulièrement la question de sa réversibilité axiologique : survenant la plupart du temps comme une punition, elle est souvent l'occasion d'un progrès ou d'un profit, mais *a contrario*, lorsqu'elle est donnée comme une récompense, elle peut se révéler dommageable. La nymphe transformée en guenon finit par épouser son magot, mais la fable s'achève sur une note sombre – par la mort des amants :

Ce couple infortuné fut inhumé sous le même mausolée, avec toute la pompe due à leur dignité. On voit encore sur le marbre de ce tombeau des caractères qui portent ces mots, ICI GÎT L'AMOUR MAGOT⁶⁹.

396

Spontanée ou dirigée, volontaire ou subie, la métamorphose pose aussi la question de l'autonomie de la conscience dans l'expérience du désir, de la part de maîtrise qui est laissée à chaque homme face aux déterminismes de tous ordres qui s'exercent sur sa vie amoureuse.

Ainsi, la métamorphose érotique est investie d'une fonction paradoxale dans les fictions qui l'accueillent, parce qu'elle donne accès à une forme de sagesse *via* une expérience scandaleuse, à une appropriation salutaire de soi *via* une défiguration violente, comme si l'humanité pleine et entière du sentiment et du désir ne pouvait être atteinte sans ce détour par la monstruosité qu'ils recèlent. À travers l'exhibition souvent incongrue de corps défigurés, la métamorphose pose les questions d'une époque travaillée elle aussi par des mutations souterraines.

LA MÉTAMORPHOSE COMME FORME EXPÉRIMENTALE D'UNE RÉFLEXION PHILOSOPHIQUE

L'amour est bien un lieu où se jouent les grands débats du siècle sur l'âme, le corps, l'expérience, la liberté. La métamorphose s'impose donc comme la forme légère d'une investigation sérieuse, proche d'une épreuve – érotique, mais aussi morale et philosophique. L'expérience de la métamorphose permet aux

68 On a d'Anacréon une ode de quelques vers qui débute ainsi : « La fille de Tantale fut jadis transformée en rocher sur les bords de Phrygie, la fille de Pandion changée en hirondelle. » (Ode XX, dans *La Lyrique grecque archaïque*, trad. Ernest Falconnet, éd. Nathalie Desgrugillers-Billard, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008.) Un amant y appelle de ses vœux la métamorphose qui lui permettrait de s'unir à sa maîtresse, en devenant son miroir, son vêtement, l'eau qui la baigne, le soulier qui la chausse. Ce poème, connu sous le titre « Les souhaits » ou « Les tendres souhaits », a été abondamment traduit et imité au cours des siècles. Au XVIII^e siècle, Charles-Henri Riboutté en fait une chanson restée célèbre, mise en musique par Pergolèse ou Albanèse : « Que ne suis-je la fougère / Où sur le soir d'un beau jour / Se repose ma bergère / Sous la garde de l'amour... »

69 *L'Amour magot*, éd. cit., p. 54.

personnages de fiction d'accéder à un savoir sur eux, sur les autres, sur le monde qui les entoure et les lois qui le gouvernent. « Le siècle qui se dit philosophe ne veut pas se priver de la fable et des fées. Au contraire, et sans paradoxe, la folie de l'imaginaire vient y servir la pédagogie de la raison⁷⁰ » : ce que dit Jean Dagen à propos d'un conte de Duclos se vérifie à l'échelle de presque tous les textes que nous avons évoqués, qui font également de l'amour un objet de réflexion central, qui « peut être tenu pour une initiation à la raison⁷¹ ». La grande leçon de l'hédonisme du temps peut se lire en creux dans les lignes de ces fictions où le désordre des corps bousculés par la métamorphose permet de célébrer la loi immuable du désir – qui est aussi celle de la sagesse. Cette assimilation, ainsi que le souligne Jean Dagen, est marquée à la fin du conte de Duclos, qui détourne de façon signifiante l'*excipit* traditionnel des contes de fées pour délivrer une leçon où l'amour et la raison confondent leurs intérêts : « Ils vécurent heureux et eurent un grand nombre d'enfants, qui tous furent des prodiges d'esprit, parce qu'ils naquirent avec un penchant extrême à l'amour⁷² ». Le poète sensualiste ne dit pas autre chose lorsqu'il porte au fronton de la volupté la devise suivante : « Jouir est tout, les heureux sont les sages⁷³ », illustrant son propos par le tableau des amours forcément métamorphiques auxquelles invite la déesse :

Sous mille aspects, leurs groupes amoureux
 De la déesse expriment tous les jeux.
 C'était Lédà sous un cygne étendue,
 Neptune au sein d'Amymone éperdue,
 Vénus aux bras d'Adonis enchanté.
 Là, tout objet, vu pour être imité,
 Fait une loi. Sous cent formes lui-même
 Jupiter dit comme il faut que l'on aime⁷⁴.

Car la grande leçon est là : proposer des modèles pour accéder à la maîtrise de la science érotique. La fable métamorphique permet d'expérimenter par la fiction les idées nouvelles liées au sentiment, au corps, au désir. Les textes se livrent comme une mise à l'épreuve des théories érotiques : dans le roman de Bibiena, la poupée joint le geste amoureux à la parole préceptrice. Sa leçon d'amour reprend les *topoi* hérités de l'art d'aimer ovidien, avec notamment l'invitation faite au novice en amour de passer de la théorie à la pratique : « Ah ! qu'il me

70 Jean Dagen, préface à Charles Duclos, *Acajou et Zirphile*, Paris, Desjonquères, 1993, p. 7.

71 *Ibid.*, p. 31.

72 Charles Duclos, *Acajou et Zirphile*, éd. cit., p. 106.

73 Gentil-Bernard, *L'Art d'aimer*, éd. cit., p. 38.

74 *Ibid.*, p. 40.

tardait de mettre en pratique les préceptes qu'on m'avait donnés⁷⁵! », s'écrie le narrateur au terme de son initiation. De façon significative, les personnages se déplacent du « cabinet d'étude » (où la poupée se tient successivement sur une série de livres – *Les Confessions du comte de **** de Duclos, le *Dictionnaire de Trévoux*, un tome de Racine) à la chambre où la belle s'appuie d'abord sur un joli « sofa bleu, enjolivé de nœuds d'amour⁷⁶ », puis sur le bras de Philandre, son amant⁷⁷. Le savoir livresque appelle l'épreuve de l'expérience directe : « Connaissez la différence d'un amour né du sentiment à un simple goût excité par le désir. [...] Il ne fut plus question de mots⁷⁸. »

398

Expérience par la pensée, la métamorphose érotique serait alors aussi une expérience de pensée. Ce type d'expérimentation indirecte que permet la métamorphose érotique suggère d'avancer, aux côtés de l'utopie et de l'uchronie, l'existence de l'*umorphie* comme moyen d'exploration par la pensée des potentialités humaines. L'*umorphie* postule sur le mode de la fiction l'existence de formes qui échappent aux lois du réel, mais qui permettent de tenir un discours sur les formes réelles (du corps, du désir, de l'âme, du discours amoureux, etc.). L'écumoire de Crébillon est ainsi un objet littéraire particulièrement efficace, qui mêle la satire religieuse (la querelle du jansénisme s'invite dans la fiction, offrant de la bulle Unigenitus ce symbole de la censure, qui impose d'« écumer » dans les esprits et les textes les cent propositions de Quesnel) à l'intrigue amoureuse (l'apprentissage des intermittences du désir et des compromissions du sentiment) : esprits violentés et corps violés suscitent une même fascination, dont les enjeux sont autant politiques qu'érotiques. Dans le roman *Gaudriole*, l'onny, fruit défendu et désiré, négation pure de la chair qui suscite la quête de soi dans la conquête du corps de l'autre, cristallise par un même effet d'image la réflexion sur la construction ontologique des êtres dans et par l'expérience amoureuse... On pourrait gloser ainsi chacune des fariboles littéraires qui jouent de leur statut de bagatelles « pour explorer », selon les termes de Jean-Paul Sermain, « les aspects obscurs des êtres et des désirs et interroger les limites admises de l'identité, intérieures ou sociales »⁷⁹, et véhiculer avec désinvolture les rudiments utiles d'une anatomie des passions.

La métamorphose prendrait place dans le récit libertin là où le discours se dérobe, se heurte à l'impossibilité de dire le désir. Elle cède à la tentation de la métaphore pour transposer ce discours et postuler un système de correspondances comme elle cède, de façon parfois contradictoire, à cette autre

75 Jean Galli de Bibiena, *La Poupée*, éd. cit., p. 126.

76 *Ibid.*, p. 126.

77 *Ibid.*, p. 130.

78 *Ibid.*, p. 137-138.

79 Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 235.

tentation de la parodie. Le burlesque, qu'il affleure ou explose dans ces textes, tient la fascination que suscite la chose érotique à distance, en substituant à l'objet de l'effroi une variante inoffensive car risible : c'est l'écumoire effrayante mais grotesque dont est affligé le Tanzaï de Crébillon, c'est aussi l'inquiétant génie Moragrandy qui en veut à la vertu de la pure Arthénie, mais dont le pouvoir de nuire est désamorcé lorsqu'il apparaît « prompt à former des désirs quoique dépourvu par son grand âge du pouvoir de les satisfaire⁸⁰ ». Le canapé, l'écumoire, le cheveu, etc., sont des images qui permettent à l'auteur et à son lecteur de jouer avec l'idée du désir, du difficile apprentissage de la volupté, de la tyrannie des passions. Ces formes qui enclosent le mystère du désir permettent peut-être à son inquiétante étrangeté de se résorber dans le plaisir de la fiction : le rire et l'effroi que suscite la transformation sont parfois déprogrammés par le merveilleux qui fait tout accepter et par la parodie qui rend tout léger.

L'AMOUR LA MÉTAMORPHOSE LA POÉSIE

Il faut ici évoquer une figure jusque là négligée, peut-être parce qu'elle n'est pas d'emblée associée aux formes érotiques de la métamorphose : en convoquant Protée, figure de l'insaisissable, figure aussi du savoir qui se fait désirer, mais qui finit par se laisser maîtriser, c'est plutôt l'énergie pure du processus métamorphique que nous voudrions débusquer. On se souvient que chez Homère, Ménélas vient chercher auprès de Protée le secret qui lui permettra de reprendre sa route : il se glisse parmi les phoques qu'il a sous sa garde pour l'approcher, mais au moment où il croit l'avoir capturé, Protée se change en divers animaux avant d'être maîtrisé et de révéler à Ménélas ce qu'il veut savoir⁸¹. La résistance de Protée n'est pas un refus, mais l'épreuve à surmonter pour que la vérité soit atteinte : l'irruption nécessaire et temporaire du désordre assure la stabilité de l'ordre convoité. Les métamorphoses de Protée permettent de sonder la force du désir, sa résistance à l'épreuve. Avec Protée, peuvent ainsi se rencontrer pour se confondre l'énergie poétique et l'énergie érotique, investies d'un même pouvoir métamorphique. On ne s'étonnera pas alors de voir un poète comme Chénier brandir cette figure pour revendiquer le pouvoir de son imagination amoureuse. Dans l'une de ses élégies, on voit ainsi la rêverie du poète et de l'amant se succéder et se rejoindre dans leur usage commun du motif de la métamorphose. Le poète protéiforme libère son invention :

Par vous [mes muses] la rêverie errante, vagabonde,

⁸⁰ *Gaudriole*, éd. cit., p. 34.

⁸¹ Homère, *Odyssée*, IV, 349-570, éd. Philippe Brunet, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1999, p. 87-96.

Livre à vos favoris la nature et le monde :
Par vous, mon âme au gré de ses illusions
Vole et franchit les temps, les mers, les nations ;
Va vivre en d'autres corps, s'égarer, se promène,
Est tout ce qui lui plaît, car tout est son domaine.
Ainsi, bruyante abeille, au retour du matin
Je vais changer en miel les délices du thym⁸².

Utopie, uchronie, umorphie se répondent ici. La création poétique s'affirme comme énergie métamorphique, et l'on entend derrière la voix lyrique de Chénier la voix d'un autre poète pressé par le temps, qui chantera cent cinquante ans plus tard le pouvoir de la métaphore : « [...] comme je dis comme et tout se métamorphose⁸³ ». Et l'amant Protée de Chénier de jouir sans entrave des plaisirs « insidieux » que lui offre son imagination :

400

Souvent, fleuve moi-même, en mes humides bras
Je presse mollement des membres délicats,
Mille fraîches beautés que partout j'environne ;
Je les tiens, les soulève et murmure et bouillonne.
Mais surtout Lycoris, Protée insidieux
Partout autour de toi je veille, j'ai des yeux.
Partout, Sylphe ou Zéphire, invisible et rapide,
Je te vois⁸⁴.

Par ce pouvoir de transfigurer l'expérience, Chénier assure ici l'identification de l'amour à la poésie – avec Éluard comme horizon s'il en faut encore un. Chénier est l'Anacréon des « Tendres souhaits » et Gallus épris de sa Lycoris, il est le sylphe de la fiction libertine et le Protée de la fable heuristique. Il est poète parce qu'amant, il est amant ému et poète mouvant, versatile et léger comme le désir, ondoyant et grave comme la musique née de ses vers.

Cette incursion dans les pages de la métamorphose révèle à quel point le motif se prête à l'investigation érotique, et permet de sonder la nature insaisissable de l'amour. La métamorphose permet l'apprentissage de soi et des lois du désir, ainsi que l'approfondissement du plaisir élevé au rang de savoir fondé sur l'expérience. La typologie esquissée a permis de cerner la fonction paradoxale de la métamorphose, sa fonction positive notamment : elle n'est pas un simple

82 André Chénier, *Élégies*, I, 17 [v. 1784], dans *Œuvres poétiques*, éd. Georges Buisson et Édouard Guitton, Orléans, Paradigme, 2005, t. I, p. 220-221.

83 Robert Desnos, « Comme », dans *Les Sans-cou*, Paris, Gallimard, 1934, p. 257.

84 *Ibid.*, p. 221.

divertissement, un détour par le merveilleux pour reposer puis retrouver la raison, mais un motif littéraire qui engage la pensée dans une approche dynamique de l'idée de plaisir. C'est très singulièrement qu'elle s'inscrit dans une histoire des idées, en prenant le déformé (le corps métamorphosé) pour penser l'informe (l'amour), en manipulant le corps pour sonder l'âme, en passant par le mouvant pour fixer un savoir qui se dérobe. En jouant avec l'idée d'expérimenter d'autres possibles en matière amoureuse, elle donne ses lettres de noblesse à l'anomalie, à l'anormal, ce qui donne forcément des enjeux esthétiques, moraux, politiques à son propos.

La métamorphose ne disparaît pas du paysage littéraire après les Lumières. Disons rapidement cependant que son utilisation dans le débat érotique et sa participation au tableau des mœurs du temps s'estompent. Elle se spécialise et trouve une autre forme d'efficacité dans la veine fantastique (*L'Île du docteur Moreau* [1896] de Wells), dans la satire politique (Ionesco) ou la fable métaphysique (Kafka). Notre propos n'est pas d'élargir le débat à ces manifestations qui pousseraient trop loin les limites de notre étude. Pourtant, nous aimerions conclure sur un rapprochement qui suggère la permanence de cette utilisation pensive de la métamorphose érotique. Il semble que l'on retrouve chez deux auteurs aussi différents que Crébillon et Philip Roth le même débat, le même combat, le même sofa lorsqu'il s'agit d'explorer les méandres du désir.

L'écriture des *Égarements du cœur et de l'esprit* (1736-1738) est précédée et suivie par les contes de métamorphose érotique que sont *L'Écumoire* (1734) et *Le Sofa* (1739) dans une alternance qui suggère la complémentarité entre les deux projets. Le roman-mémoires vient prolonger, en lui donnant une autre forme, les hypothèses à la fois drolatiques et cruelles que formulent les contes sur la psyché érotique, tourmentée sans répit par le désir d'être autre, d'être un autre, d'être toujours cet objet du désir de l'autre. Après l'expérience de la métamorphose, exposée grâce au conte « moral » dans sa brutalité et son irrévérence, la théorisation romanesque prend le relais. Il fallait une écumoire incongrue pour que Tanzaï fasse l'apprentissage des intrications du sentiment et des stratagèmes du plaisir, il faudra un Versac à Meilcour pour apprendre l'usage du monde et dispenser au lecteur un exemple de l'*homo eroticus* saisi dans la vérité historique, sociale et culturelle de son existence.

Deux siècles plus tard, tout a changé, rien n'a changé : un Philip Roth, qui a buté sur la difficulté persistante des auteurs de son temps à rendre compte de l'insoutenable labilité du désir, ne choisit pas une autre voie, lorsqu'il décrit la métamorphose d'un professeur (qui s'est peut-être trop exposé à la prose agissante de Gogol et Kafka...) en un sein de femme (*Le Sein* [1972]). Exposé sur son lit d'hôpital aux déflagrations sensorielles de son nouvel état, il est réduit

à chercher ce que la tension pure vers le plaisir a préservé de son humanité : que reste-t-il de lui ? Et que reste-t-il de la personne aimée, une fois approprié l'objet du désir auquel on ne peut plus la réduire ? Le professeur exhibe son impuissance à penser autant qu'à éprouver l'amour, dont on ne sait plus s'il est un sentiment, une sensation, ou une invention littéraire – guettés tous trois par la monstruosité. *Professeur de désir* (1979) est le « roman-mémoires » avec lequel Philip Roth prolonge son exploration métamorphique, d'une façon étrangement analogue à celle de Crébillon : au conte cruel de la métamorphose, il adjoint le récit exemplaire de la quête de l'amour vrai, faussement interrompu comme peut l'être celui de Crébillon, se tenant au seuil d'une conclusion impossible ou trop cynique ou trop équivoque. Toute l'expérience du monde ne suffit pas à maîtriser le pouvoir d'Éros à transformer notre désir : la fantaisie du conte parodique et l'acuité de la peinture de mœurs se heurtent à la même difficulté de saisir cet objet protéiforme. La science du monde, que ce soit celui des libertins des Lumières ou des intellectuels de la révolution sexuelle, trouve ses limites dans l'irréductible étrangeté de la chose amoureuse. Il semble qu'Éros soit un Protée qui réserve sa réponse et dont les métamorphoses n'ont pas de fin.

DE QUOI LE LIBERTINAGE EST-IL LE NOM ?
BRÈVES RÉFLEXIONS À PARTIR
DE MARIVAUX ET DE CRÉBILLON FILS

Stéphane Pujol

Vouloir rendre les jeunes gens attentifs à ce qu'on leur veut dire, en leur montrant au bout un objet très intéressant pour eux, est un contresens très ordinaire aux instituteurs, et que je n'ai pas évité moi-même dans mon *Émile*. Le jeune homme, frappé de l'objet qu'on lui présente, s'en occupe uniquement, et saute à pieds joints par-dessus vos discours préliminaires pour aller d'abord où vous le menez trop lentement à son gré. Quand on veut le rendre attentif, il ne faut pas se laisser pénétrer d'avance.

Rousseau, *Confessions*, livre V

Le libertinage pourrait bien être l'autre nom d'une certaine représentation de la littérature et de ses rapports avec l'imaginaire en général. L'autre nom d'un rapport singulier à l'existence également. On sait en effet avec Michel Delon qu'il existe un savoir-vivre libertin. La proposition selon laquelle « le libertinage doit être parcouru [...] de l'enquête historique à la réflexion sur nous-mêmes » (nous soulignons), assez inattendue dans une perspective universitaire, mérite d'être relevée. S'il revendique un « goût de la liberté », le libertinage s'affirme au bout du compte comme une « leçon de légèreté ». Dans un monde, celui de l'Ancien Régime, où prévaut un ordre moral séculaire et où le poids des interdits est considérable, on mesure la force de subversion d'un tel choix d'écriture et de vie. Mais s'il désigne d'abord une configuration historique et culturelle particulière, le libertinage recouvre une ontologie et une esthétique plus larges. La formule même d'un « savoir-vivre » laisse entendre qu'elle peut aussi concerner un au-delà du XVIII^e siècle. Les romans de Milan Kundera, les parades d'Alfred de Musset, pour ne signaler que ces auteurs-là, se réclament explicitement d'une telle disposition d'esprit.

Notre idée est que l'on peut reprendre autrement cette double affirmation (de liberté/de légèreté) en l'appliquant à la « fabrique » de la littérature. Le libertinage sera envisagé ici comme un mode de construction – ou plutôt de déconstruction – critique. Il ne s'agit pas de philosophie. Bien que son contenu spéculatif soit loin d'être nul, le libertinage laisse peu de place aux concepts. Sa discursivité est d'un autre ordre. Certes, il porte avec lui le projet – moral – de libérer la morale qu'il agrmente d'une série de piquantes réflexions en forme d'exercice de style sur les pièges de l'amour-propre, sur le rapport du sentiment au désir (mais dans ses *Lettres* à Sophie Volland, Diderot aura des mots très crus pour dire cela), ou sur le rôle de la parole dans l'économie érotique comme supplément de l'action. Le roman libertin est effectivement libertin en ce qu'il interroge les discours convenus sur les normes sociales et religieuses, mettant aux prises l'idéal amoureux et la réalité du désir pour les renvoyer dos à dos sans prononcer le triomphe définitif de l'un ou de l'autre. Le libertinage est aussi une discussion en acte sur la liberté, sur les déterminations du corps et le souci – qui n'est pas toujours hypocrite – de s'en affranchir. Il est à la fois l'expression de notre liberté et plus encore de notre illusion de liberté. La jeune Agnès de la *Vénus dans le cloître* – roman attribué à l'abbé Du Prat – comprend qu'il « faut bien, de nécessité, donner quelque chose au tempérament du corps, et compatir aux faiblesses de nos esprits, puisque nous les recevons tels que la nature nous les baille, et qu'il ne dépend pas de nous d'en faire le choix. Nous ne sommes pas responsables des fantaisies du penchant et des inclinations qu'elle nous donne ». Et le narrateur de *Point de lendemain* affirmera, non sans ironie :

Nous sommes tellement *machines* (et j'en rougis), qu'au lieu de toute la délicatesse qui me tourmentait avant la scène qui venait de se passer, j'entrais au moins pour moitié dans la hardiesse de ces principes ; je les trouvais sublimes, et je me sentais déjà une disposition très prochaine à l'amour de la liberté.

Si les romans dits « libertins » entretiennent un rapport étroit avec la question de la liberté, ce n'est donc pas seulement en vertu des « licences » qu'ils prennent avec la morale traditionnelle. La liberté qu'ils revendiquent concerne la littérature dans son ensemble, dans ses moyens et ses fins. Ils interrogent le régime propre de la fiction, notre rapport à l'imaginaire, le pouvoir érotique et la séduction – entendue du double point de vue moral et physique – que procure tout récit, qui plus est le récit d'aventures amoureuses. Ils manifestent le pouvoir du romancier, son extraordinaire liberté, précisément, qui lui autorise toutes les postures et toutes les provocations, jouant souvent avec ironie de son propre matériau romanesque et de la façon dont celui-ci est conduit. Ils prennent en charge le plaisir du lecteur, devantant ou contrariant – souvent avec malice – ses attentes, prévenant ici et là la figure toujours menaçante

de l'ennui. Car il est de l'ennui du lecteur comme de la lassitude de l'amant. Il lui faut toujours du piquant, de la nouveauté, pour conjurer le risque de l'apathie. Littérature spéculaire, en somme, fiction réflexive au double sens du terme, le roman libertin se réfléchit dans la figure du lecteur et réfléchit aux moyens qu'il mobilise, mettant parfois à nu ses propres artifices. Cet exercice ne commence pas avec la seule littérature licencieuse ni ne s'épuise avec elle. Au contraire, et c'est la faible thèse que nous voudrions ici défendre, *celle-ci ne fait que surenchérir à sa manière sur les pouvoirs de la fiction*. Cette « manière » propre, Michel Delon et bien d'autres (Claude Reichler, Gerhard Schneider, Patrick Wald Lasowski, Raymond Trousson, Marc André Bernier notamment) l'ont étudié minutieusement. On n'y reviendra donc pas ici, sinon sous un autre angle.

Fabrique de l'écriture, miroir de la lecture, le roman libertin est un perpétuel questionnement sur les modalités d'exercice de notre imaginaire. Il repose sur une forme de surenchère à partir de notre propre disposition à désirer, sinon à fantasmer. En associant implicitement plaisir des sens et plaisir du récit, il signale un lien ténu ou plus consistant entre érotisme et littérature ; il nous raconte comment l'écrivain doit susciter le désir, comment il doit l'entretenir, et comment le désir peut toujours languir et s'éteindre.

Interrogeons donc sommairement cette déconstruction par fragments de discours (amoureux), au cours d'un trajet qui nous mènera de l'auteur au lecteur.

AUTEURS (DOUBLEMENT ABSENTS, DOUBLEMENT PRÉSENTS)

Le roman du XVIII^e siècle pourrait bien se caractériser par ce que j'appellerais volontiers un « déni de fiction ». Parce qu'il n'y pas de fiction, il ne saurait y avoir d'auteur ; mais il y a bien une histoire et quelqu'un pour la conter. C'est un artifice commun au roman-mémoires et au roman épistolaire, dont le genre libertin a su jouer. *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils (1736), *Les Confessions du comte de **** de Duclos (1741), *Thémidore ou Mon histoire* de Godard d'Aucour (1745), relèvent du premier, *Les Malheurs de l'inconstance* de Dorat (1772) ou *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (1782) du second. On ne reviendra pas ici sur le rôle méta-discursif maintes fois signalé du personnage-narrateur ni sur la distance critique que permet le récit rétrospectif des faits dans le roman-mémoire ; pas plus que sur les variations de points de vue autour desquels repose le roman épistolaire polyphonique. Remarquons simplement que dans les deux cas, le dispositif choisi reste au service de la réflexion critique. Il s'agit de penser et de faire penser, sur la base d'une confrontation d'expériences communes et d'une diversité d'appréciation selon les lieux, les temps ou les personnes.

À rebours de ce déni de fiction, le roman libertin se complaît souvent dans une forme de surenchère romanesque. On ne compte pas les histoires, sur le modèle de *L'Écumoire* de Crébillon fils (1734) ou d'*Angola* du chevalier de La Morlière (1746), qui pastichent la manière du conte oriental à coup de sortilèges et de métamorphoses. Un tel projet littéraire semble contredire l'allure a-fictionnelle des romans précédemment évoqués.

406 En réalité, on assiste dans les deux cas à une mise en cause de la fiction en tant que fiction. Dans le libertinage envisagé sur le mode du conte oriental ou du conte de fées – voire les deux à la fois comme dans *Le Sultan Misapouf* de Voisenon (1746) –, la fiction est tout sauf niée, elle se dénonce au contraire d'elle-même, créant ainsi chez le lecteur une prise de conscience du caractère factice de l'histoire racontée, introduisant partout du jeu et de la dérision avec les *topoi* romanesques. Parce qu'elle est délibérément exhibée (dans le jeu des intertitres notamment), la voix de l'auteur fait l'objet d'une mise en scène qui a pour conséquence paradoxale de *briser l'illusion mimétique*. Le roman ne fait donc pas que raconter une histoire, il se raconte aussi, soulignant au passage l'arbitraire romanesque et la façon dont l'écrivain tire les ficelles pour son propre plaisir.

On est ainsi frappé par la grande plasticité du genre libertin, tantôt au service d'une forme de réalisme critique, tantôt au service du fabuleux le plus outré. Qu'il soit porté par l'expérience des personnages eux-mêmes (premier cas), ou par les interventions du romancier (second cas), le procès d'écriture vise le plus souvent à signaler une illusion ou un mensonge, une fausse croyance ou un préjugé. Qu'il s'absente ou se montre, l'auteur cultive le louable souci de nous déniaiser. La leçon est rarement triste, elle est même furieusement plaisante dès lors qu'elle prend la recherche du plaisir comme sujet. En cela, les auteurs font mieux que souscrire au principe qui gouverne toute l'esthétique classique. Par un redoublement ironique de la devise d'Horace, le *docere* s'origine dans une variation infinie sur le pouvoir et la source du *delectare*.

DÉSIR (L'AUTRE NOM DE L'AMOUR ?)

Au tournant du siècle, on ne croit plus guère à l'amour, ou pas encore assez, tout en cherchant sans cesse à le redéfinir. De 1730 (*Le Sylphe*) à 1755 (*La Nuit et le Moment*), un auteur tel que Crébillon fils s'attache à montrer comment le cœur est la dupe de lui-même. L'époque est à la découverte de l'« amour goût » : on feint encore de croire à l'amour-passion rencontré chez Racine ou Mme de Lafayette ; on se prépare à célébrer l'amour sentiment avec Mme de Graffigny et *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

Le libertinage constitue à sa manière une sorte de démythification de l'amour, sans les effets secondaires qu'entraîne tout dépucelage intellectuel. L'idée est que, en amour comme en toute chose, c'est l'amour-propre qui est premier. On s'amusera à convoquer ici *La Vie de Marianne*, roman prétendument sentimental de Marivaux, pour relever le ton assez cavalier de la narratrice en matière de sentiments amoureux. Tout est bon à prendre pour Marianne, dès lors qu'il s'agit de flatter l'amour-propre :

Est-ce de l'amour ? fût-on de l'humeur la plus austère, il est le bienvenu : le plaisir d'être aimée trouve toujours sa place dans notre cœur ou notre vanité. Ne fait-on que nous désirer ? Il n'y a encore rien de perdu : il est vrai que la vertu s'en scandalise ; mais la vertueuse n'est pas fâchée du scandale... (Seconde partie.)

Marianne est lucide, elle ne craint pas d'associer les élans du cœur et ceux de la vanité, sans rabattre l'amour sur le désir. Le libertin au contraire est cynique, c'est-à-dire qu'il ramène les choses à l'état de nature. La posture cynique implique qu'on distingue davantage le mot et la chose, que l'on ne s'avise point de chercher de l'amour là où il n'entre que de l'appétit. Cela explique que chez Crébillon le libertinage soit aussi une entreprise de déconstruction du langage courant. Il s'agit de démêler le vrai du faux et de sonder la nature de nos prétendues valeurs morales. Le discours de Clitandre, dans *La Nuit et le Moment*, peut ainsi se lire comme l'expression désabusée d'un parler vrai :

Il est vrai que l'amour n'est entré pour rien dans tout cela ; mais l'amour, qu'était-il, qu'un désir que l'on se plaisait à s'exagérer, un mouvement des sens, dont il avait plu à la vanité des hommes de faire une vertu ? On sait aujourd'hui que le goût seul existe ; et si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit, que parce que c'est une façon plus polie de se demander réciproquement ce dont on sent qu'on a besoin.

Il y a une forme de matérialisme dans ce libertinage qui souligne combien le moral est déterminé par le physique.

Certes, l'amour ne se résume pas au sexe, le sexe n'implique pas nécessairement l'amour. Dans le jargon libertin, pourtant, les termes sont presque réversibles : quand dans *Le Sopha* de Crébillon, le personnage de Zulica dit d'un homme qu'il a *le cœur épuisé*, c'est manifestement à autre chose qu'elle pense. L'ironie de Crébillon, toujours à l'affût du mensonge, traque les équivoques comme il s'amuse des contradictions éclatantes des principes avec les pratiques.

Le roman libertin aime, comme la plupart des romans du siècle, à jouer avec les digressions. Nous verrions volontiers ce choix d'écriture comme une mise à l'épreuve de notre libido. Par *libido*, j'entends ici les formes fondamentales de la passion telles que les a subtilement décrites saint Augustin. Il n'est pas indifférent que le roman libertin lie si finement jouissance sexuelle et jouissance esthétique. L'exemple de Tanzaï dans *L'Écumoire* de Crébillon fils montre qu'il n'y a pas de différence de nature entre le désir de savoir et la concupiscence. Tanzaï est un prince savant, à la fois peintre, musicien et poète, mais il est malheureux et il se trouve brutalement dans l'incapacité de créer :

Loin de ce sexe charmant qui l'occupait déjà tout entier, rien ne l'amusait, les ressources de son esprit lui devinrent inutiles : moins il connaissait le plaisir d'aimer, plus il s'en formait une image flatteuse. Cette union si tendre de deux cœurs que souvent il avait peinte dans ses ouvrages, ces transports, cette volupté si vive de l'amour, devinrent enfin le seul bien dont il voulût jouir... (Première partie, chapitre I.)

408

Nulle autre œuvre que celle de Crébillon ne nous explique mieux de quelle façon art de jouir, art de lire et art d'écrire sont intimement associés. Les deux délicieux dialogues que constituent *La Nuit et le Moment* et *Le Hasard du coin du feu* jouent en effet avec nos différents appétits. Ils se présentent comme une alternance de discours et de pratiques amoureuses, les premiers venant différer ou suppléer les secondes jusqu'à la satiété. Actions, silences, soupirs, commentaires, voix off, bouts de phrases étouffées, échanges suspendus, *interruptions* parfaitement explicites et même absolument requises. Il y a à l'évidence, ici, un lien entre pratique sexuelle et pratique textuelle. Les *propos interrompus* qu'évoque le narrateur (on changerait volontiers le mot *propos* par un substitut latin) sont à la sexualité ce que la digression est à la lecture des romans.

Il faut rendre grâce à la femme de savoir mettre des façons. C'est d'abord une affaire de principes. Une défaite trop facile viendrait sévèrement ébranler notre système de valeurs. Contre l'opinion de Célie dans *Le Hasard du coin du feu*, selon laquelle « se rendre promptement, se rendre tard [...] ; tout cela dans le fond, pure affaire de préjugé », la Marquise répond que « tout préjugé, dès qu'il peut être la source ou le soutien d'une vertu, quelle qu'elle soit, ne mérite pas moins de respect que le plus incontestable des principes ». Il faut qu'il nous en coûte, parce que c'est dans la résistance que la victoire trouve son véritable prix. C'est que nous rappelle l'histoire de *Tanzaï et [de] Néadarné* :

[...] s'il est flatteur de triompher d'une beauté sévère, il faut avouer aussi qu'il en coûte bien pour en venir là. Une chose qui doit surprendre, c'est que depuis que les femmes savent qu'il faut céder, elles n'aient point encore jugé à propos de retrancher les façons. (Seconde partie, début du chap. XVII.)

C'est encore une affaire de pratique. La précipitation ôte le meilleur du plaisir. Il ne s'agit pas de consommer vulgairement, mais au contraire de sursoir à son propre désir et se d'attacher aux « détails », selon l'expression de Vivant Denon dans *Point de lendemain* :

Tout ceci avait été un peu brusqué. Nous sentîmes notre faute. Nous reprîmes ce qui nous était échappé, avec plus de détail. Trop ardent, on est moins délicat. On court à la jouissance, en confondant toutes les délices qui la précèdent. On arrache un nœud, on déchire une gaze. Partout la volupté marque sa trace, et bientôt l'idole ressemble à la victime...

« Il n'y a que faire d'attendre », disait Jacob dans *Le Paysan parvenu*, donnant ainsi la mesure de son ambition et de son appétence. Le désir est violent, il n'attend pas, il veut jouir immédiatement. Cette impatience explique la trajectoire du personnage et la composition du roman, de même qu'elle met également en valeur le rapport particulier au temps qui le caractérise. Sans être un libertin, Jacob prend ici et là les façons d'un Dom Juan roturier et burlesque. Il apprendra que l'être ne se construit pas seulement par l'expérience immédiate, mais qu'il se constitue aussi dans la durée. Le travail de l'écrivain vise à déjouer cette impatience du lecteur comme celle de ses personnages.

Corrigeons (et cessons de moraliser). Et si Jacob, dans son empressement à jouir, touchait à quelque chose de plus fondamental ? On serait tenté de renverser la proposition précédente : l'être ne se construit pas seulement dans la durée, mais il se constitue également par l'expérience immédiate. La discontinuité, entendue cette fois comme succession de moments et comme immédiateté, ne doit pas seulement être saisie selon une perspective baroque ou rococo, mais selon un point de vue déjà moderne. Le roman libertin participe à la fois d'une certaine esthétique et d'une réflexion ontologique : l'être peut bien avoir sa destinée inscrite sur la ligne tendue du devenir historique, la vie des individus est aussi le fruit de l'inspiration, du moment, d'un esprit qui calcule et ne calcule pas, qui virevolte et qui est soumis au changement.

Le roman libertin met en scène la tension entre deux forces qui travaillent le récit, celle de la continuité et celle de la discontinuité. C'est pourtant la logique du discontinu qui l'emporte le plus souvent, selon un mode transgressif qui manifeste le désir du romancier de différer le « moment » que les libertins appellent de leurs vœux. L'écrivain met ainsi à distance l'attente de ses

personnages et accessoirement l'attente de son lecteur. Il satisfait tour à tour une double exigence, entre la volonté de prendre le temps et le souci de ne pas en perdre, entre l'ordre du discours et l'ordre des faits, entre le refus de la médiation et le plaisir de la réflexivité.

Élargissons. Ce goût du détour, du retard ou de l'écart n'est pas, encore une fois, propre au genre libertin. Il a déjà été expérimenté par Marivaux et il le sera de nouveau, d'une manière provocante et critique, par Diderot dans *Jacques le Fataliste*. Il ressortit à ce que le premier appelle le « libertinage d'idées » (*Le Spectateur français*, cinquième feuille), et le second l'abandon de son esprit « à tout son libertinage » (*Le Neveu de Rameau*). Dans le cas du roman, le détour est même une loi du genre. L'intervalle de la période dite « classique » aurait presque fait oublier les errements du roman baroque. La théorie littéraire des classiques, en effet, est celle de la ligne droite. Elle souffre peu les écarts, les retards. Pour un auteur comme Du Plaisir, le but du roman est « de nous faire connaître la fortune des acteurs ou de nous intéresser à eux; et les plus beaux chemins par lesquels on marcherait vers ce but seraient fatigants, s'ils n'étaient les plus courts » (*Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, 1683). En réalité, la pratique littéraire telle que la conçoivent la plupart des auteurs ne peut s'accommoder d'une telle limitation. C'est notamment le cas de Marivaux. La forme digressive de sa pensée, maintes fois revendiquée dans les *Journaux*, se retrouve à l'œuvre dans ses romans et elle affecte la conduite même de l'intrigue. La digression révèle cette aptitude de la pensée à prendre le chemin qui lui plaît, et à en changer sans contrainte.

410

DISCUSSIONS. BAVARDAGE. LANGAGE

Le roman libertin est un roman bavard, où l'on se perd en discussions, délibérations et déclarations. Tout se passe comme si l'action n'était finalement qu'une matière seconde au regard des nombreux dialogues ou commentaires dont elle constitue l'argument. Les interruptions du récit occupent ainsi une place de choix, ils sont le lieu d'épanchement d'une parole qui interroge bien souvent le pouvoir du langage lui-même.

Si le libertin s'en remet si obstinément au langage, c'est un peu à cause des femmes qui résistent à l'immédiateté du désir. On discourt donc, plutôt que de faire court. Les philosophes ont décidément raison : le langage est bien le « supplément » nécessaire des passions. Dans sa version ironique, cette idée se fait entendre dans la touchante supplique de Célie au Duc tandis qu'il est sur le point de rendre grâce à ses charmes dans *Le Hasard du coin du feu* : « Au moins dites-moi donc que vous m'aimez ! », lequel Duc n'aura garde de répondre. Célie fait-elle la délicate ? Non, Célie fait l'amour, à la manière des femmes et

des gens qui savent se tenir, avec cette délicatesse chère à Michel Delon et aux âmes sensibles. Mais la vraie *délicatesse*, celle que le roman libertin, précisément, met en évidence, tient à ce qui suit. Car Célié, loin de s'offusquer des manières du Duc, jette un voile pudique sur la violence du désir masculin et se paye littéralement de mots – ces mots qu'elle entend ou croit entendre : « Célié, qui présume sûrement que, plus à lui-même, il lui dira le mot qu'elle lui demande, cesse de le presser là-dessus ; et, sur une supposition si bien fondée, consent, enfin à se comporter comme si elle avait obtenu ; et que même elle ne pût pas douter qu'il ne lui dit très-vrai... ». La force de Crébillon est de lier le libertinage au langage : parce que le langage est tenu d'inventer une façon propre de nommer le désir ; parce que le verbe a parfois une valeur performative ; parce qu'il permet de différer l'heureux moment, donc de l'inscrire dans la durée, en jouant de sa valeur proprement dilatoire : enfin, parce qu'il accompagne la jouissance physique d'une autre jouissance, presque aussi sensuelle et plus intellectuelle à la fois. Crébillon a su génialement mettre en scène tous ces aspects à la fois dans deux dialogues, justement, *La Nuit et le Moment*, et *Le Hasard du coin du feu*, où la parole se déploie et prend ce caractère de « supplément » que nous évoquions à l'instant. La conversation apparaît à la fois comme un puissant ressort érotique et un instrument de suspens dramatique. Les deux sont liés : la parole retarde et appelle l'action ; le désir oriente la discussion et la trouble, mais il ne l'obscurcit pas. La conversation devient elle-même la métaphore du rapport amoureux. Ainsi, dans *La Nuit*, quand le désir s'émousse on dit que la conversation *languit*.

Le libertinage, chez Crébillon, est donc paradoxalement une démonstration appuyée de rationalité. Les contradictions, les mensonges, les préjugés sont systématiquement débusqués par l'intelligence, relevés par le travail de l'antiphrase. Si le dialogue apparaît comme le lieu d'une surenchère rhétorique, c'est aussi parce que les masques que couvrent le langage ne peuvent s'arracher que par des mots.

HASARD. OCCASION. MOMENT

À bien y réfléchir, les ressorts que le roman libertin mobilise sont d'abord à chercher du côté d'un certain usage du temps. Dans le chapitre qu'il consacre à la « maîtrise du temps » (*Le Savoir-vivre libertin*), Michel Delon ne manque pas d'être sensible à l'importance capitale du *tempo*. On peut être tenté d'élargir le propos. Il me semble en effet que c'est l'inscription à tous les niveaux de l'entreprise littéraire d'un certain régime de temporalité comme outil réflexif et critique, qui rend le projet libertin si incisif et si brillant.

Il est facile de montrer combien l'humeur naïvement épicurienne de certains personnages (par exemple Meilcourt, dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*

de Crébillon, ou encore le héros de *Point de lendemain* de Vivant Denon) conjugée au rythme de la narration, peut être comprise comme l'illustration, à travers quelques points cardinaux, d'un rapport particulier à l'existence (qui est d'abord un rapport au temps) susceptible de caractériser le XVIII^e siècle. Ces « points cardinaux » sont précisément ceux que Crébillon va systématiser et que le roman libertin va installer au centre de l'action, à savoir : l'importance accordée au « moment », à « l'occasion », au « hasard ».

Le libertinage est d'abord l'expression d'une saisie du temps conjuguant le calcul et la gratuité. Celle-ci démarque la disponibilité de l'être, sa capacité à saisir les opportunités ou à les provoquer ; mais elle indique également la fantaisie dont *tout écrivain* s'autorise pour mener le récit à sa guise, selon ce qu'on pourrait appeler le principe de contingence. C'est même le lieu d'une théorie du discours, celle-là même élaborée par Marivaux dans les *Journaux*, revendiquant le « libertinage des pensées » et donnant toute sa place au hasard. Il faut relire ce paragraphe essentiel dans *Le Spectateur français* (feuille I, nous soulignons) :

412

[...] ce n'est point un auteur que vous allez lire ici. Un auteur est un homme, à qui, dans son loisir, il prend une envie vague de penser sur une ou plusieurs matières ; et l'on pourrait appeler cela réfléchir à propos de rien. Ce genre de travail nous a souvent produit d'excellentes choses, j'en conviens ; mais pour l'ordinaire, on y sent plus de souplesse d'esprit que de naïveté et de vérité [...]. Car enfin le choix de ces pensées est alors purement arbitraire, et c'est là réfléchir en auteur. Ne serait-il pas plus curieux de nous voir penser en hommes ? En un mot, l'esprit humain, quand le *hasard des objets ou des occasions* l'inspire, ne produirait-il pas des idées plus sensibles et moins étrangères à nous, qu'il n'en produit dans cet exercice forcé qu'il se donne en composant ?

Il y insiste encore quelques pages plus loin : « Oui ! je préférerais toutes les idées fortuites que le *hasard* nous donne, à celles que la recherche la plus ingénieuse pourrait nous fournir dans le travail » (nous soulignons).

Dans ses romans, Marivaux souligne également la place qu'il accorde au hasard dans le déroulement de la narration : « Allons, allons toujours, le *hasard* y pourvoira » (*Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques*, quatrième partie). Le narrateur file continuellement la métaphore du voyage sans but précis, ouvert aux caprices des rencontres. Il ne faut pas être dupe : le hasard marivaudien est d'abord un expédient romanesque, sinon un *topos* rhétorique. Pourtant, il y a dans l'œuvre narrative de Marivaux un *effet* de hasard, qui concerne à la fois le personnel romanesque et la manière de raconter, et qui pourrait bien indiquer le refus de toute ambition purement normative ou totalisante. On notera ainsi la récurrence de l'expression de *coup de hasard* dans *Le Paysan parvenu*

(« Je n'envisageai pourtant rien de positif sur les suites que pouvaient avoir *ce coup de hasard* », première partie ; « Nouvelle augmentation de singularité dans *ce coup de hasard* », deuxième partie). Théorisé, pratiqué et même thématiqué, le hasard joue ainsi un rôle capital chez un auteur comme Marivaux. Dans l'« Avant-Propos du Théophraste moderne » qui précède la première livraison des *Lettres sur les habitants de Paris* dans le *Mercure* d'août 1717, il écrit : « Je continue au hasard, et je finis quand il me plaît. Cet ouvrage, en un mot, est la production d'un esprit libertin, qui ne se refuse rien de ce qui peut l'amuser en chemin faisant. »

Serait-ce mal comprendre le « libertinage » que d'associer artifice romanesque, licence morale et autonomie de la pensée ? C'est bien le contraire à mon sens. Le romancier libertin est celui qui manifeste la part d'opportunisme – dans le sens premier et plein du mot : saisir le moment – de toute construction romanesque, opportunisme que les personnages se chargent parfois d'illustrer : « [...] et s'il faut tout dire, peut-être voulais-je voir ce qui arriverait de cette aventure, et tirer parti de tout » (*Le Paysan parvenu*, première partie). « Tirer parti de tout », cela signifie aussi que tout est matière à expérience, y compris ce qui n'est ni prévu ni calculé. L'« occasion » peut alors prendre une signification qui n'est pas seulement grivoise ou « libertine » pour révéler une contingence porteuse de sens qui est presque toujours le lieu d'une leçon.

LECTEURS. BONS ET MAUVAIS LECTEURS

L'écrivain doit toujours conjurer le risque de l'ennui. Ce risque, les auteurs libertins s'en amusent et en tirent parti. Qu'on en juge par les titres des chapitres dans *Tanzai et Néadarné* : « Le moins amusant du livre » (première partie, chap. XVIII), « bagatelles trop sérieusement traitées » (chap. XIX). Tout se passe comme si on cherchait à mettre en perspective la lassitude de l'amant et l'ennui du lecteur. Sur le modèle de *L'Écumoire*, tel chapitre d'*Angola* est qualifié de « nécessaire quoiqu'ennuyeux » (chap. XX). Le romancier feint alors de donner au lecteur une espèce de mode d'emploi, une cartographie narrative (*Angola*, chap. VII : « Peu à peu nous arrivons » ; chap. XIV : « Chose inouïe. On la passera si l'on veut » ; chap. XVII : « Il était bien temps » ; et *L'Écumoire*, deuxième partie, chap. II : « Qu'il faut bien se garder de passer, tout impatientant qu'il est », etc.) qui joue avec les codes romanesques et les propres attentes du lecteur.

Grand par son ignorance, mais d'une imagination bornée, le despote du *Sopha* exige qu'on lui fasse des contes. Comme le remarque le narrateur dès l'Introduction, « les importantes leçons que les contes renferment [...] ne prennent rien sur le vulgaire, de qui l'on ne peut acquérir l'estime

qu'en lui donnant des choses qu'il n'entend jamais, mais qu'il se puisse faire l'honneur d'entendre ». Le sultan Schah-Baham représente justement ce lecteur vulgaire. La métaphore de la broderie, présente dès le début du livre, indique assez ce qu'il attend de la littérature. Des faits et rien que des faits. Les brillantes conversations, les savoureux dialogues (tout ce qui fait le sel de Crébillon) l'agacent et le torturent. L'attente d'un tel lecteur est suspendue à la résolution de l'intrigue, c'est-à-dire à la matérialisation du discours en acte. Et *l'acte*, dans le système du récit libertin, c'est tout bonnement l'acte sexuel. Pareille lecture ne fait pas qu'évider l'histoire de son contenu discursif, de sa rhétorique et de sa morale : elle ôte du même coup au conte son principal ressort romanesque, ses jeux de suspens et de retards. Or tout le libertinage tient dans ce brillant concours de la démonstration rhétorique et de son actualisation pratique, dans ces joutes de mots et ces passes d'armes qui précèdent l'acte d'amour et le font désirer. On comprend dès lors assez bien qu'à travers la lutte sourde qui oppose le Sultan et la Sultane, ce sont deux systèmes de lecture, deux partis pris littéraires qui s'affrontent avec âpreté. Le premier relève du texte *pornographique*, c'est-à-dire entièrement réductible à la gaudriole, fondé sur l'accumulation d'épisodes successifs. Le lecteur ici, comme en témoigne l'exaspération du Sultan devant les détours de la narration, est un lecteur pressé :

— Ce n'est pas que je m'ennuie, reprit le Sultan à beaucoup près, mais quoique je me divertisse fort, il me semble que j'aimerais tout autant entendre quelque chose d'autre. Je suis comme cela, moi !

— Que voulez-vous dire ? lui demanda la Sultane.

— Est-ce que cela ne s'entend pas ? répondit-il, je me trouve fort clair. Quand je dis que je suis comme cela, c'est que je pense qu'un plaisir quelquefois n'empêche pas qu'on en souhaite un autre.

L'autre lecture, celle de la Sultane, est autrement plus fine et plus nuancée. Elle relève d'une approche *érotique* de la littérature, où le plaisir est constamment différé, où l'attente est savamment entretenue, où la fin reste subordonnée aux moyens, où l'énonciation l'emporte sur l'énoncé.

Vous avez tort de vous plaindre, – répond ainsi la Sultane à son balourd de mari – ; cette conversation qui vous ennue est pour ainsi dire un fait par elle-même. Ce n'est point une dissertation inutile, et qui ne porte sur rien, c'est un fait... n'est-ce pas « dialogue » qu'on dit ? demanda-t-elle à Amanzéi en souriant.

La façon dont chacun des auditeurs réagit est donc symptomatique. Il n'est pas dit d'ailleurs que par delà les divergences dans l'appréciation du *fait* littéraire, Crébillon ne suggère une différence plus essentielle entre l'homme et la femme qui tient à la nature même de leur sexualité. La lecture masculine, ici, apparaît

comme hâtive, impulsive, emportée, tout entière tendue vers sa résolution, c'est-à-dire vers la fin. La lecture féminine, au contraire, savoure les approches successives, la discontinuité, les subtils développements, en accord avec le trouble progressif de ses sens et l'éveil de son désir.

Il est une autre dissonance, plus grave peut-être que celle due à la différence des sensibilités, parce qu'elle dépasse amplement le débat esthétique. Elle concerne l'interprétation globale des textes et le rapport qu'un auteur entretient avec le système littéraire. À la fin du *Sopha* en effet, le Sultan se plaint de la fadeur des contes qu'on lui a donnés : « Ah ! Ma grand-mère ! continua-t-il en soupirant, ce n'est pas ainsi que vous contiez ! » Incapable de saisir la spécificité du conte chez Crébillon, Schah-Balam représente ce lecteur d'avant les Lumières et l'âge de raison, pour qui la littérature repose sur la reproduction de modèles stéréotypés. Dans cette autre querelle des Anciens contre les Modernes, le prince est le sectateur bouffon et pitoyable des fables aliénantes, des contes pour enfants, des fausses vérités reçues comme vraies, contre lesquelles précisément les écrivains et les philosophes vont vouloir s'élever.

LIBERTÉ, ÉGALITÉ, VOLUPTÉ

Michèle Sajous D'Oria

Dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova, le temps de Venise reste un des plus fascinants¹. Ce sont les années de jeunesse qui s'interrompent brutalement le 26 juillet 1755 avec l'emprisonnement aux Plombs. Le jeune Casanova a croisé Nanette et Marton, Tonine et Barberine, C.C. et M.M., les deux nonnes du couvent de Santa Maria degli Angeli sur l'île de Murano. On suit les parcours du séducteur de lieu en lieu, de femme en femme : simple chambre pour Nanette et Marton, avec comme seul luxe un bougeoir, un figuier pour Barberine dans un de ces petits jardins dont Venise a encore aujourd'hui le secret, décor raffiné d'un « casin » pour C.C. et M.M. Le mot *casin* intrigue dans ces Mémoires écrits en français². Il est la traduction de *casino*³ qui était employé en italien depuis le xvi^e siècle dans le sens de *piccola casa*, c'est-à-dire de « petite maison ». Pour les amateurs de romans français du xviii^e siècle, ne seraient-ce que les lecteurs de Laclos, le mot prend alors un certain sens. Il évoque la « petite maison » de Mme de Merteuil, mais aussi celle que décrit Jean-François de La Bastide dans une nouvelle à laquelle elle donne son titre⁴, ou encore *Les Confessions du comte de***, Point de lendemain...* La description que fait Casanova du casin appartenant à l'amant de M.M., monsieur de Bernis ambassadeur de France auprès de la Sérénissime, est succincte, mais ne laisse planer aucun doute sur son utilisation. D'autre part, n'est-ce pas dans un « casino » que Don Giovanni veut inviter une « *bella dama* » : « Sache que je suis amoureux d'une belle dame, et je suis sûr qu'elle m'aime. Je la vis, je lui parlai ; avec moi, cette nuit, elle viendra

- 1 Il a aussi fasciné les illustrateurs, voir Michel Delon et Michèle Sajous D'Oria, *Casanova à Venise. Des mots et des images. Éditions illustrées de l'« Histoire de ma vie »*, Venezia, Lineadacqua, 2013.
- 2 Nous avons déjà touché à ce sujet dans notre introduction « Des lieux et des livres », *ibid.*, p. 17-25.
- 3 Le *casino* désignait une maison de taille réduite. Il ne s'agissait pas forcément d'une petite maison à la campagne mais aussi en ville de quelques pièces dans une maison de rapport. Voir Gilles Bertrand, « Casino », dans Christian Topalov, Laurent Coudroy de Lille, Jean-Charles Depaule et Brigitte Marin (dir.), *L'Aventure des mots de la ville*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010, p. 240-246.
- 4 Jean-François de La Bastide, *La Petite Maison* [1758], à la suite de *Point de lendemain*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1995.

dans le casin... Chut : je crois sentir un parfum de femme ! » (« *Sappi ch'io sono innamorato d'una bella dama, e son certo che m'ama. La vidi, le parlai; meco al casino questa notte verrà... Zitto: mi pare sentir odor di femmina*⁵ ! »)

Le casin de Bernis était situé sur l'île de Murano qui avait la renommée d'une île des plaisirs : des jardins où s'étaient promenés l'Arétin et l'imprimeur Alde Manuce, des *casini* où les patriciens, délaissant leurs magnifiques palais de Venise, recevaient d'une manière plus intime et plus libre leurs invités. On s'y rencontrait pour converser, se livrer aux jeux de hasard ou pour des rendez-vous plus secrets. C'est là que Giovan Francesco Straparola aurait trouvé son inspiration pour *Le Piacevoli notti*, soixante-treize fables contées en treize nuits durant le Carnaval⁶. Lieux de plaisir et de sociabilité où se mêlaient relations publiques et privées. Autour du mot se crée une ambiguïté qui se reflète dans l'évolution de ses emplois. Il prend ainsi le sens de « bordel », attesté dès le début du XVIII^e siècle, puis, à partir de la fin du XIX^e siècle, de maison publique de jeu, sous la forme *casinò* avec l'accent tonique final emprunté à la prononciation en France où le mot s'est divulgué avec ce sens.

418

Le casin de Bernis est un lieu de rencontre « pour des amants obligés d'observer le mystère pour se voir⁷ ». Lorsque M.M. en remet la clef à Casanova, elle le tranquillise à ce sujet : « Il y a du monde, car nous devons être servis ; mais personne ne vous parlera, et vous n'aurez besoin de parler à personne. Vous serez en masque⁸. » M.M. sortira du couvent habillée en religieuse pour le rejoindre. Une situation analogue se crée dans *Les Confessions du comte de*^{***}, mais elle est inversée : l'amant se déguise en abbé pour se rendre dans la petite maison de la dévote Mme de Gremonville : « J'obtins un rendez-vous dans sa petite maison, où je fus introduit en habit d'ecclésiastique, et ce fut dans la suite mon déguisement ordinaire. » Et il ajoute : « Le masque ne donne pas plus de liberté à Venise, que le manteau noir en fournit à Paris. » Du casin de Murano, Casanova ne nous donne à voir que la chambre « éclairée par des bougies placées sur des bracelets devant des plaques de miroir, et par quatre autres flambeaux qui étaient sur une table où il y avait des livres »⁹. On saura par la suite de quels livres il s'agissait. Casanova, pourtant peu enclin aux descriptions, est plus prolixe pour le casin qu'il loue à Venise pour recevoir M.M. Il a passé « cinq à

5 *Don Giovanni, dramma giocoso* en deux actes, livret de Lorenzo Da Ponte, musique de Wolfgang Amadeus Mozart, acte I, scène 4.

6 Parus en 1550-1553, les contes furent traduits en français dès 1560 sous le titre *Les Nuits facétieuses*.

7 Charles Duclos, *Les Confessions du comte de* *** [1741], éd. Laurent Versini, Paris, Desjonquères, 1992, p. 79.

8 Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I [1725-1757], 2013, p. 769.

9 *Ibid.*, p. 771.

six heures à en voir un bon nombre », ce qui indique leur présence diffuse dans la ville. Les Inquisiteurs avaient institué une surveillance sévère et en avaient fait le recensement en 1744. Ils en avaient alors compté 118, dont une bonne quarantaine dans la paroisse de San Moïse. Dans la seule calle Vallaresso, qui va du campo San Moïse au Grand Canal, il y en avait 18. C'est dans ce quartier que Casanova a trouvé le sien. Il a choisi « le plus élégant, et par conséquent le plus cher » pour recevoir M.M. Ce *casino*, à deux pas de Saint-Marc, avait été précédemment occupé par un ambassadeur d'Angleterre. Tous n'étaient pas « élégants » : il semblerait même, selon le témoignage de Bergeret de Grancourt, de passage à Venise en 1774 en compagnie du peintre Jean-Honoré Fragonard, que certains étaient « fort vilains », en particulier ceux qui étaient situés à l'entresol sous les arcades de la place Saint-Marc¹⁰.

Il existe encore aujourd'hui à Venise un *casino* qui a conservé presque intacte sa décoration datant des années 1750. Il avait appartenu à l'épouse du procureur Federico Venier, Elena Priuli, femme renommée pour sa culture. On peut apercevoir le casino Venier¹¹ en traversant le pont dei Bareteri, dans le cœur du quartier commerçant des Mercerie, qui relie place Saint-Marc au Rialto. On y pénètre par une porte discrète sous le Portego delle Acque. Une courte rampe d'escalier mène à l'appartement. Dès le petit salon d'entrée, les tons vert pastel, rose et ivoire, et les volutes florales autour des miroirs donnent l'atmosphère de cet ancien *casino* composé de trois pièces et d'une cuisine. Dans la salle à manger, deux petites armoires servaient de passe-plats de manière que les serviteurs, comme dans le casin que loue Casanova, pouvaient présenter les mets sans être vus. Les parois y sont décorées de stuc avec des feuillages sur lesquels sont posés des oiseaux, tandis que le plafond représente le Triomphe de Bacchus. Dans la pièce d'en face, dont le balcon donne sur le pont dei Bareteri, des traces sur le sol font penser à la présence de tables de jeux. Une des armoires du petit salon, à droite de l'entrée, cachait une sortie secrète pour s'éclipser en cas de mauvaise surprise. Les hôtes étaient avertis du danger grâce à une minuscule trappe formée d'un morceau de marbre qui se confondait dans la mosaïque du sol. Cette sorte de judas permettait, au moindre bruit de porte, de voir, depuis l'étage, qui pénétrait dans le vestibule du rez-de-chaussée. Les casinos cachaient parfois d'autres mécanismes secrets, comme celui qui offrait à Bernis le spectacle des ébats de M.M. et de Casanova. Ce dernier s'en souvient parfaitement et s'y attarde avec une certaine complaisance en jouant sur la théâtralité de la scène et sur sa prestation en tant qu'acteur :

10 Bergeret de Grancourt et Fragonard, *Journal inédit d'un voyage en Italie 1773-1774*, Paris, May et Motteroz, 1895, p. 391.

11 C'est aujourd'hui le siège de l'Alliance française de Venise.

J'ai vu une porte par laquelle nous entrâmes dans un cabinet où j'ai vu ce qui pouvait être nécessaire à quelqu'un qui aurait eu besoin d'y passer plusieurs heures. Sopha qui était un lit d'abord qu'on le voulait, table, fauteuil, secrétaire, bougies sur des martinets : tout ce qu'il fallait enfin à un curieux voluptueux, dont un principal plaisir devait être celui d'y demeurer spectateur inconnu des jouissances des autres. J'ai vu à côté du sofa la planche mouvante. M.M. la tira ; et par vingt trous, à quelque distance l'un de l'autre, j'ai vu toute la chambre où le spectateur devait avoir vu des pièces que la nature avait composées, et dans lesquelles il n'avait pas eu lieu d'être mécontent des acteurs¹².

420

Salon pour la conversation, salle de jeux de hasard, temple de volupté ? Le *casino* garde son mystère. De même que les petites maisons étaient sous le contrôle de la police¹³, les seules informations sur le casino Venier viennent des Inquisiteurs. Un de leurs agents (un *confidente*, comme le sera par nécessité Casanova à son retour dans la cité des Doges en 1774, sous le nom de Antonio Pratolini) raconte avoir suivi un « suspect », un certain Giacobi, accompagné d'une actrice. Il y avait de la lumière et l'on entendait des voix parlant en français. Pour Giorgio Baffo, « grand ami » du père de Casanova et « poète dans le plus lubrique de tous les genres », le sens ne fait aucun doute. Le casino se prête aux ébats luxurieux :

Là est un petit casino
Solitaire mais spacieux
Qui semble fait dans le seul but
D'ébats luxurieux.
Une senteur embaumée
Dès l'entrée vous console
Mêlées au citron et à l'orange,
Vous sentez la rose et la violette.
De peintures lascives
Tout le mur est tapissé ;
Ici vous voyez deux beaux tétons,
Et là un flanc bien tourné¹⁴.

Le Baffo, commente Guillaume Apollinaire dans la présentation de son édition française des poèmes du « Patricien de Venise », était

¹² Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. cit., t. I, p. 824.

¹³ *État des petites maisons situées aux environs de Paris, avec les noms des propriétaires et de ceux qui les occupent*, BnF, Arsenal, ms. Archives de la Bastille.

¹⁴ *L'Œuvre du patricien de Venise Giorgio Baffo sonnets, madrigaux, canzoni, capitoli*, trad. et éd. Guillaume Apollinaire, Paris, Bibliothèque des curieux, 1910.

content de son époque, il était heureux de vivre, et de vivre à Venise, ville amphibie, cité humide, sexe femelle de l'Europe. Sans le Baffo, on n'imaginait pas tout ce que fut la décadence pleine de volupté de la Sérénissime République. Par lui nous connaissons la vie sexuelle de Venise, les fêtes, les osterie, les casinos, le jeu, les ballerines, les nonnes libertines¹⁵.

Les poésies de Baffo ne furent publiées qu'après sa mort, mais des copies manuscrites couraient la ville du temps de Casanova. Les jeunes filles les lisaient en suçant des sorbets, ajoute malicieusement Apollinaire.

Casanova décrit à presque quarante ans de distance, *di memoria* ou par cœur, le casin de Venise où il a reçu M.M. Tout y respirait la volupté :

Ce casin était composé de cinq pièces, dont l'ameublement était d'un goût exquis. Il n'y avait rien qui ne fût fait en grâce de l'amour, de la bonne chère, et de toute espèce de volupté. On servait à manger par une fenêtre aveugle enclavée dans la paroi, occupée par un porte-manger tournant qui la bouchait entièrement : les maîtres et les domestiques ne pouvaient pas s'entrevoir. Cette chambre était ornée de glaces, de lustres, et d'un superbe trumeau au-dessus d'une cheminée de marbre blanc, tapissée de petits carreaux de la Chine tous peints, et intéressants par des couples amoureux en état de nature qui par leurs voluptueuses attitudes enflammaient l'imagination. Des petits fauteuils étaient à l'avenant des sofas qui étaient à droite, et à gauche. Une autre chambre était octogone toute tapissée de glaces, pavée, et plafonnée de même : toutes ces glaces faisant contraste rendaient les mêmes objets sous les mille différents points de vue. Cette pièce était contiguë à une alcôve qui avait deux issues secrètes, un cabinet de toilette d'un côté, de l'autre un boudoir, où il y avait une baignoire, et des lieux à l'anglaise. Tous les lambris étaient ciselés en or moulu, ou peints en fleurs, et en arabesques¹⁶.

Le décor est celui des petites maisons parisiennes : mêmes sofas, mêmes porcelaines de Chine, mêmes jeux de miroir¹⁷. Ce pourrait être celui que découvre le héros d'*Angola* de La Morlière :

[Angola et Zobéïde] passèrent dans un cabinet reculé au fond de l'appartement, plus voluptueusement meublé que tout ce que le prince avait vu jusque-là. Il était revêtu de glaces, et on voyait sur les panneaux des aventures galantes rendues avec une expression parfaite : aucune d'elles ne peignait les rigueurs,

15 *Ibid.*

16 Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. cit., t. I, p. 778

17 Pour le décor libertin, voir Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000, p. 115-122.

elles étaient bannies, même en peinture de ce lieu de plaisir ; tout y respirait l'amour content : un lit de repos en niche, de damas couleur de rose et d'argent, paraissait comme un autel consacré à la volupté, un grand paravent immense l'entourait, le reste de l'ameublement y répondait parfaitement : des consoles et des coins de jaspes, des cabinets de la Chine, chargés des porcelaines les plus rares¹⁸...

Les tableaux, la couleur des lambris, les bronzes, les porcelaines, tout doit concourir à une atmosphère voluptueuse. Le décor de la petite maison de François de la Bastide est lui-même séduction. Il se substitue au séducteur :

L'artifice était si bien caché que Méлите, s'affectant de plus en plus et ne considérant bientôt tout ce qui la frappait que du côté du génie et du goût, oublia réellement qu'elle était dans une petite maison, et qu'elle y était avec un homme qui avait parié de la séduire par ces mêmes choses qu'elle contemplait avec si peu de précaution et qu'elle louait avec tant de franchise¹⁹.

422

Les livres sont un autre accessoire. Les lectures érotiques que Bernis propose à ses hôtes font partie des « classiques ». On y trouvait « tout ce que les plumes les plus voluptueuses avaient écrit sur la matière unique de l'amour²⁰ » : *Le Portier des Chartreux*, grand succès des années 1740, une édition française de Pietro Aretino illustrée par Marcantonio Raimondi d'après les postures peintes par Giulio Romano, et l'*Académie des Dames* ou le *Meursius français*. Casanova, en compagnie de M.M. et de C.C, choisit l'*Académie des Dames* et leur propose « les beaux combats amoureux » de Tullie et de sa jeune cousine Ottavie. Seul avec M.M., il feuillette l'Arétin et veut « exécuter » quelques postures. La religieuse qui semble connaître parfaitement le volume, lui répond : « [...] il y en a d'inexécutable et même d'insipides. » La nourriture joue aussi son rôle²¹ : Casanova se fait servir la veille le même dîner qu'il veut offrir le lendemain à M.M. dans son casin : « huit plats de cuisine » arrosés de champagne et de Bourgogne et servis dans de la porcelaine de Saxe : gibier, esturgeon, truffes, huîtres²². Comme l'observe Robert Mauzi : « Ce n'est plus sur les sentiments que l'on travaille mais sur les objets. La volupté quitte l'âme pour s'installer dans les choses²³. »

18 Jacques Rochette de La Morlière, *Angola* [1746], Grenoble, Roissard, 1967, p. 71-72.

19 Jean-François de La Bastide, *La Petite Maison*, éd. cit., p. 127.

20 Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. cit., t. I, p. 786-787.

21 Pour les « gastronomies libertines », voir Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin, op. cit.*, p. 165-179.

22 Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. cit., t. I, p. 779.

23 Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 423.

Petites maisons parisiennes ou casinos vénitiens, c'est là « où se font les parties fines, les soupers délicats : c'est le temple des ris, des grâces et des jeux, c'est le centre de la liberté et de la volupté ; les scrupules en sont bannis, l'égalité en fait un des principaux agréments²⁴ ». Dans l'espace privé et clos de la petite maison, « Liberté, égalité, volupté » est la devise des occupants éphémères. La liberté se veut d'esprit et de mœurs. L'égalité est inséparable de la volupté : c'est la volupté qui est égalitaire. Dans une scène volontiers reproduite par les illustrateurs, Casanova compare la gorge de M.M. et de C.C. : « elle est comme la mienne », commente fièrement M.M. Les meubles, complices de la volupté, participent à l'établissement de l'égalité :

[...] l'ameublement inventé par la mollesse, portait un caractère de volupté difficile à rendre : beaucoup de glaces, des peintures tendres et sensuelles, une duchesse, des bergères, des chaises longues, semblaient tacitement désigner l'usage auxquelles elles étaient destinées. Les tabourets, enfants du respect, étaient bannis de ce lieu charmant, où l'amour égalisait tout²⁵.

Casanova, qui écrit ses Mémoires en français, traduit le mot *casino* par *casin* et non par *petite maison*. Était-ce un discret hommage à monsieur de Bernis, poète à ses heures, qui s'amusait peut-être à jouer sur les mots avec M.M. ? Ou plus simplement un reflet de l'habitude des Français de tout franciser, du temps où l'Europe parlait français. Giulio Romano devient Jules Romain. Le casino de Murano devient le casin de Muran²⁶. Lalande, dans le récit de son *Voyage en Italie* datant de 1765, l'emploie, mais en précise la signification par rapport à Paris : à Venise, les femmes se rassemblent « dans leurs casinos ou petites maisons ». Duclos est encore plus explicite dans ses *Considérations sur l'Italie* : « Les Vénitiens les plus opulents, et hommes de plaisir, ont aussi leurs casinos, qui répondent à ce que nos gens à la mode appellent leurs petites maisons²⁷. » Le *casin*, au sens où l'emploie Casanova, appartient au siècle des Lumières : le mot est compréhensible pour des lecteurs du temps. Dans les éditions françaises d'avant 1960²⁸, infidèles au manuscrit, *casin* a été remplacé par *casino*²⁹, dans

24 Armand-Pierre Jacquin, *Lettres parisiennes sur le désir d'être heureux*, Paris, Duchesne, 1758, partie 2, p. 83.

25 Rochette de La Morlière, *Angola*, éd. cit., p. 85.

26 Sans oublier que *casin* (prononcé *casine*) appartient au dialecte vénitien. Le « Casin dei Nobili », par exemple, est aujourd'hui le nom d'un restaurant. Le mot a aussi le sens de « bordel » au figuré (« *far casin* »).

27 Charles Duclos, *Œuvres complètes, précédées d'une notice sur sa vie et ses écrits*, par M. Auger, Paris, Janet et Cotellet, 1820-1821, t. IX, p. 319.

28 Jusqu'en 1960, les éditions françaises de l'*Histoire de ma vie* se fondaient sur le texte publié par l'éditeur allemand Brockhaus et traduit de l'allemand par Jean Laforgue. Dans les éditions allemandes d'avant 1960, on trouve aussi *das Kasino*.

29 Dans l'édition de la Pléiade, le mot *casin* est retraduit en italien dans les notes sous la forme *casino*, sans en préciser le sens (voir éd. cit., t. I, note 106, p. 1037 et 122, p. 1308).

son sens de maison vouée au divertissement, encore en usage en italien et considéré à présent comme un archaïsme. *Petite maison* n'était pas non plus possible, l'expression étant aussi datée que *casin*. Ce n'est qu'après 1960 qu'on commença à redécouvrir Laclos et les liaisons qui se nouaient et se dénouaient dangereusement dans la petite maison de Mme de Merteuil. L'expression n'en est pas pour autant acceptée aujourd'hui et reste dans la sphère du siècle qui l'a inventée.

Casin perdure en français au XIX^e siècle, et même jusqu'au début du XX^e, pour indiquer d'une part des maisons dans la campagne italienne et d'autre part des « villas », telles que la villa Pia des jardins du Vatican ou des villas palladiennes. Il retrouve son sens de *piccola casa* ou de *casina*. Le casin donne une touche pittoresque au paysage de la péninsule, en particulier au sud : ce sont de « jolis casins » au milieu « des champs de vigne et des vergers d'oliviers »³⁰, des « casins élégants répandus partout sur les verts penchants des montagnes³¹ ». On pourrait multiplier les exemples, qu'il suffise de citer Lamartine écrivant depuis Ischia à un ami : « Sur les flancs onduleux de cette montagne sont épars les plus charmants casins entourés de vignes, de vergers et de bosquets³². » Le poète en a loué un. La « villa » a une tout autre dimension architecturale. L'exemple de la villa Pia, ou *Casina di Pio IV*, construite au XVI^e siècle par Pirro Ligorio, l'architecte de la villa d'Este à Tivoli, est tout à fait représentatif. Sous la plume de Jules Bouchet et de Raoul Rochette, la villa du pape devient un casin « destiné à servir de lieu de repos et de réception³³ ». Le casin du pape, richement orné de statues et de tableaux à sujet religieux ou mythologique, ne compte que quelques pièces, dont un petit salon, un cabinet de travail et une chambre à coucher au premier étage. La décoration de cette dernière était d'une extrême simplicité et, s'empresse-t-on de préciser, elle n'aurait jamais servi³⁴. C'est dans le cabinet de travail que l'architecte s'est « surpassé par la délicatesse des ornements ». Tout concourait à la volupté de l'esprit dans cette pièce « où la pensée devait se recueillir en elle-même » et qui devait être « une retraite délicieuse pour le sentiment et pour le goût »³⁵. Comme les casins des nobles florentins ou vénitiens, le casin du pape est un lieu de liberté où l'on peut

424

30 Marquis de Foresta, *Lettres sur la Sicile écrites pendant l'été 1805*, Paris, Pillet, 1821, t. II, p. 294.

31 Louis-Eustache Audot, *Notes sur les jardins du sud de l'Italie, 1839-1840*, Paris, Bouchard-Huzard, 1840, p. 9.

32 Lettre du 31 septembre 1820, dans Alphonse de Lamartine, *Correspondance*, Paris, Hachette, 1882, p. 131.

33 *La Villa Pia des jardins du Vatican, architecture de Pirro Ligorio, publiée dans tous ses détails par Jules Bouchet...*, Paris, H. Cousin, 1837, p. 23.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 27.

« échapper à l'étiquette sévère et à l'ennui solennel de la cour ecclésiastique³⁶ ». De même la célèbre « Villa La Rotonda » de Palladio, le « Casin Capra », du nom de son propriétaire³⁷, témoignage de l'avènement de la villégiature patricienne, est un refuge, une *piccola casa*.

Il semblerait que le mot s'étende à d'autres rives de la Méditerranée, comme le prouve son emploi pour des maisons situées en Égypte le long du canal Khalyg. Une gravure datant de 1821 montre trois « Khazins » sur le canal³⁸. L'architecte Pascal Coste, qui séjourna au Caire de 1817 à 1825, rapporte le plan et la vue de l'un de ces casins³⁹. La légende de la planche précise que durant la période de l'inondation du Nil, les « habitants aisés » de la capitale allaient habiter en dehors de ville dans de « petites maisons ou casins » sur le canal. Ces casins étaient agrémentés « de jardins et de portiques pour prendre le frais ». Le soir, les hommes s'y réunissaient « sous les kiosques garnis de treilles disposées sur le bord du canal ». On y fumait et on y prenait du café et des sorbets. Un conteur « arabe » divertissait parfois les hôtes par des récits empruntés aux *Mille et une Nuits*. Les femmes étaient à l'étage, cachées derrière des balcons garnis de grilles en bois et faisaient « également leurs causeries⁴⁰ ». Dans un univers de sexes séparés et d'inégalité, l'adverbe *également* semble renvoyer à une égalité de la parole et à une forme de liberté. Il nous rappelle que *Les Mille et une Nuits* sont faites de la parole d'une femme contre la tyrannie extrême d'un homme, celle de disposer de son corps et de sa vie. La survie de Shéhérazade et sa liberté n'ont tenu qu'à sa prise de parole.

Dans ce contexte méditerranéen, l'emploi de *casin* pour désigner dans les années 1850 « des petites maisons de plaisance et d'habitation » de la banlieue parisienne, c'est-à-dire des « pavillons » selon le vocabulaire du xx^e siècle, peut paraître surprenant. L'exemple est une maison à Meudon, qui a « toute la commodité d'une maison de ville et tout l'agrément d'une maison de campagne » et qui est définie « Casin à l'italienne » dans l'explication de la planche⁴¹. Ce serait l'architecture extérieure qui ferait la différence et qui ferait mériter à cette maison

36 *Ibid.*, p. 23.

37 Antoine-Claude Valery, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie* [1831-1833], Paris, Baudry, 1838, t. I, p. 267. La villa palladienne était déjà désignée sous ce nom dans le fameux *Guide d'Italie* d'August Ottokar Reichard : « Casin du marquis de Capra ». Publié en français en 1793, il eut de nombreuses rééditions au xix^e siècle et même au xx^e siècle (fac-similé chez La Courtille en 1971).

38 Cette gravure fut reprise dans *L'Égypte depuis la conquête arabe jusqu'à la domination française*, Paris, Firmin-Didot, 1848.

39 Pascal Coste, *Architecture arabe ou monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1825*, Paris, Firmin-Didot, 1839, pl. XLVIII, « Casin ».

40 *Ibid.*, description de la planche XLVIII, p. 41.

41 *Petites maisons de plaisance et d'habitation choisies aux environs de Paris et dans les quartiers neufs de la capitale : présentées en plan, coupes et élévations, détails de décoration intérieure et extérieure*, Paris, B. Bance, 1853, planches XLIX et L.

de Meudon le titre de casin « à l'italienne » : « Nos maisons d'habitation de ville et de campagne, qui le cèdent ordinairement aux palais, aux casins des Italiens pour la pompe et le pittoresque des formes extérieures, leur sont supérieures pour l'élégance et la parfaite commodité des parties logeantes⁴². » L'architecte Jean-Jacques Lequeu, qui avait voyagé en Italie dans les années 1780 et rapporté de nombreux dessins, avait déjà compris la leçon et avait fait le projet d'un « casin », pour une certaine Mme Meulenaer, avec une façade de style néopalladien⁴³.

426

La fortune de la « petite maison » s'est éteinte avec la chute de l'Ancien Régime et l'avènement des principes de morale publique qui entendaient entre autres substituer le « charme du bonheur aux ennuis de la volupté⁴⁴ ». L'expression fait néanmoins encore partie du vocabulaire jusqu'à la Restauration, avant d'être remplacée par *garçonnière* dont l'usage est introduit par Balzac, grand observateur des mœurs de son temps, dans *Le Contrat de mariage*⁴⁵. Une des ultimes apparitions pourrait être une comédie de Paul Duport et de François Ancelot de 1838, qui a pour titre *La Petite Maison*. Elle met en scène quatre personnages, deux hommes et deux femmes, et se termine, morale du siècle oblige, par un dénouement insolite dans ce lieu libertin, un mariage. Une édition récente de l'*Histoire de ma vie*, limitée à l'épisode des amours du chevalier avec M.M., qui présente en quelques mots l'aventure vénitienne, se veut d'éclairer le lecteur au sujet du casin, en ajoutant une « sorte de garçonnière cossue⁴⁶ ». Une « sorte de » rend compte de l'hésitation à assimiler le casin, ou la petite maison, à une garçonnière. Celle-ci, définie comme « petit appartement, occupé par un homme marié, qui l'utilise pour retrouver ses maîtresses, à l'insu de son épouse » ou encore comme « petit appartement de célibataire servant souvent de lieu de rendez-vous », sent à plein le siècle qui l'a le plus fréquentée. Elle évoque une littérature aujourd'hui tombée dans l'oubli, faite de romans et de vaudevilles qui mettaient en scène l'adultère bourgeois. De même « cossue » renvoie à une image surannée. Pourtant, en 1960, un film américain de Billy Wilder sortit en France sous le titre *La Garçonnière* pour traduire le sobre *The Apartment*. Un employé d'une grande compagnie d'assurances, dans l'espoir d'un avancement, prête son « appartement » à ses supérieurs pour y recevoir leurs « maîtresses ». Le lieu n'a rien d'une garçonnière, telle que l'on pourrait l'imaginer, mais

42 *Ibid.*, planche XXXIII, « Maison rue Blanche ».

43 « Élévation d'un casin, appartenant à Mme de Meulenaer, à Grawensel : sur les dessins de Jn Jacq. Le Queu, architecte de l'académie Royale des Sciences Belles Lettres et Arts de Rouen / J.J. Le Queu, del et sculp. 1786 ».

44 Maximilien de Robespierre, *Discours à la Convention nationale sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention nationale dans l'administration intérieure de la République*, 5 février 1794 (17 pluviôse an II).

45 Le roman paraît en 1835. Voir *Grand Larousse de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1973, t. III, « Garçonnière » (1835, Balzac), p. 2149.

46 Casanova, *L'Histoire de la nonne*, Apt, L'Archange Minotaure, 2008, 4^e de couverture.

correspond bien à la définition quant à son usage. Le xx^e siècle conserve le mot, mais le dénuode. Le moindre pied-à-terre ou studio habité par un célibataire est une garçonnière potentielle, sauf qu'il s'agit de la résidence principale du célibataire. Pour transformer un banal appartement en garçonnière, l'occupant doit le prêter ou être lui-même un séducteur d'occasion. La garçonnière n'appartient pas forcément à un « garçon », à un célibataire de sexe masculin. La littérature des années 1930, du temps où les femmes se coiffaient « à la garçonne », offre quelques exemples de garçonnière féminine⁴⁷. Il semblerait qu'aujourd'hui une tendance, tout au moins dans les revues de décoration, décline aussi le mot au féminin : « [...] pour une fille qui ne s'arrête jamais, cette garçonnière charmante et sophistiquée est le point de chute idéal⁴⁸. » L'épithète *charmante* rhabille innocemment le lieu et lui enlève tout soupçon de volupté, tandis que « sophistiquée » peut renvoyer à la technologie high-tech. Écrans et télécommandes fonctionneront-ils comme « les ressorts » et autres machineries qui métamorphosaient le décor des petites maisons pour érotiser l'atmosphère ? L'ambiance musicale produira-t-elle le même effet que celui d'un orchestre dissimulé derrière les parois d'un boudoir ?

Un roman récent, intitulé *La Garçonnière*⁴⁹, tente d'enlever toute séduction au lieu :

La garçonnière était un carré parfait. Le lit était situé au centre. Dans les quatre coins, on retrouvait deux chaises, un évier et une table à café, carrée elle aussi. Des lignes. Pourtant on venait y admirer des formes. L'espace avait été pensé par un esprit cartésien. Des fenêtres tapissaient trois des quatre murs. Du plancher jusqu'au plafond. Coulissantes, elles pouvaient s'ouvrir vers le haut et l'on sentait ainsi la brise du large et les rumeurs envahir la pièce.

La garçonnière est réduite à sa plus simple expression géométrique (le carré et la centralité du lit). Elle se ferme et s'ouvre vers le monde extérieur. Les fenêtres ont remplacé les miroirs. L'austérité et la désarmante banalité des quelques meubles n'invitent guère à la volupté. La garçonnière ne se cache pas. Elle cache ou ne cache pas. Elle semble dire que le mystère n'est pas dans le lieu, mais dans les relations humaines. Les libertins voluptueux le savaient eux aussi. Jean-François de La Bastide propose deux dénouements⁵⁰ : dans l'un, Mélite s'enfuit librement de la petite maison sans avoir cédé et dans l'autre elle se laisse séduire ou peut-être elle séduit.

47 Par exemple, un roman de Victor Méric, *Les Compagnons de l'Escopette*, Paris, Éditions de l'Épi, 1930.

48 *Décormag*, mars 2013.

49 Mylène Bouchard, *La Garçonnière*, Montréal, La Peuplade, 2009, p. 182.

50 Dénouements des versions de 1758 et de 1763.

FEUERBACH ET LA LIBRE PENSÉE FRANÇAISE
DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Jean Salem

Comme je travaillais à l'édition de *La Doctrine curieuse des beaux esprits ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'État et aux bonnes mœurs*, volumineux traité anti-libertin publié en 1623 par le père François Garasse, je n'avais pas manqué d'être frappé par les véritables « prémonitions » qui se rencontrent sous la plume de ce prêtre. Son œuvre a servi, en effet, de mine et tout à la fois de *repoussoir* aux libres penseurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Je m'efforcerai de confirmer cela en me reportant aussi souvent que nécessaire à ce que Gianni Paganini a appelé la « grande saison » des textes clandestins¹, c'est-à-dire à la période qui précède et qui suit le tournant menant du XVII^e au XVIII^e siècle – avec pour *terminus ad quem* le début « officiel » des Lumières, vers 1720 environ². Il faut dire que la thématique libertine et la critique qu'elle sous-tend seront alors largement passées dans l'œuvre de Bayle (1647-1706), auquel Feuerbach a consacré l'ouvrage que l'on sait ; chez Fontenelle (1657-1757), également ; chez les poètes épicuriens, qui assurent le lien, eux aussi, entre XVII^e et XVIII^e siècles ; chez les déistes, enfin. Quant à Hobbes (1588-1679) et à Spinoza (1632-1677), ils ont, de leur côté, connu cette pensée critique et su tirer ce qui, en elle, leur parut compatible avec leurs propres principes.

En retrouvant nombre de propositions condamnées par Garasse dans plusieurs manuscrits clandestins datant du dernier quart du XVII^e siècle, mais aussi chez Bayle, chez d'Holbach, chez Jakob Heinrich Meister et quelques autres auteurs français des Lumières, on peut rencontrer du même coup plusieurs thèses dont Feuerbach se fera, lui aussi, le chantre. Je tenterai donc de faire sommairement ressortir en quoi Ludwig Feuerbach, quels que soient son originalité et son génie propre, peut être considéré, pour une part, comme un continuateur de la libre pensée française.

- 1 Gianni Paganini, *Les Philosophies clandestines à l'Âge classique*, Paris, PUF, 2005, p. 7. Le présent texte fut initialement présenté dans le cadre d'une invitation d'Ursula Reitemeyer.
- 2 Publication des *Lettres persanes* de Montesquieu : 1721 ; des *Lettres philosophiques* de Voltaire : 1734.

La Doctrine curieuse est divisée en huit livres, commençant chacun par l'*exposition* en quelques pages d'une maxime attribuée par l'auteur à ses adversaires et des preuves qu'ils sont censés en fournir ; puis, cette exposition est, à tout coup, suivie d'une longue *réfutation*. À chaque livre correspond ce que Garasse tient pour une négation aussi intolérable qu'impie :

- au livre I : la négation de l'humilité chrétienne ;
- au livre II : la négation de l'existence de Dieu ;
- au livre III : la négation de l'obligation de croire ;
- au livre IV : la négation de l'obligation de faire son salut ;
- au livre V : la négation de l'infaillibilité de la Bible ;
- au livre VI : la négation des commandements de Dieu ;
- au livre VII : la négation de l'existence d'esprits séparés (anges ou diables) ;
- au livre VIII, enfin : la négation du bonheur par la foi.

430

Nous avons donc affaire à un ouvrage de remise au pas, bien dans la veine de la réforme post-tridentine et du climat qui prévaut en France après les *huit* guerres de religion que le pays avait connues entre 1562 et 1598³ – et, plus encore, à dater de 1624, dans un pays repris en main par le cardinal de Richelieu.

François Garasse naquit à Angoulême en 1585 et mourut à Poitiers en 1631. En 1601, à l'âge de 15 ans, il entra dans la compagnie de Jésus. Son éloquence virulente, sa propension à la calomnie, à l'injure, effraya, dit-on, et il fut démenti par plusieurs de ses pairs. Arguant de ce que Vanini venait d'être brûlé à Toulouse, en l'an 1619, Garasse tenta d'obtenir une condamnation similaire à l'encontre de Théophile de Viau, que *La Doctrine curieuse* tend à présenter tout du long comme un *disciple* de Vanini (1585-1619). Ce dernier avait critiqué l'authenticité des miracles et des oracles ou prophéties. Admirateur de Machiavel, il avait fait de la religion l'instrument du pouvoir et considéré que l'explication dernière des miracles et des oracles (qui frappent l'imagination des foules et qui produisent sur elles le plus grand effet) résidait tout bonnement dans l'imposture des prêtres. L'offensive de Garasse sera finalement victorieuse puisqu'elle aboutira à la condamnation de Théophile⁴. Ce dernier fut arrêté dès le 17 septembre 1623, et jeté en prison pour deux longues années. Il se plaignit de mauvais traitements, fut finalement banni, condamné à être brûlé, mais en effigie *seulement*. Il mourut en 1626, à l'âge de 36 ans, épuisé par les souffrances physiques et morales qu'il avait été contraint d'endurer.

3 Pensons, notamment, au massacre de la Saint-Barthélemy, en 1572, au cours duquel périrent 30 000 protestants.

4 Voir Frédéric Lachèvre, *Le Libertinage au XVII^e siècle* [1909-1928], t. I et II, *Le Procès du poète Théophile de Viau*, Genève, Slatkine reprints, 1968.

Les « beaux esprits » qui sont évoqués dans le titre même de l'ouvrage sont ceux que Garasse va, provisoirement, diviser en « libertins » et en « athéistes ».

J'appelle libertins, écrit-il, nos ivrognes, moucherons de tavernes, esprits insensibles à la pitié qui n'ont autre Dieu que leur ventre, qui sont enrôlés en cette maudite confrérie qui s'appelle la Confrérie des Bouteilles... Il est vrai que ces gens croient aucunement⁵ en Dieu, haïssant les Huguenots et toutes sortes d'hérésies, ont quelquefois des intervalles luisants et quelque petite clarté qui leur fait voir le misérable état de leur âme, craignent et appréhendent la mort, ne sont pas du tout abrutis dans le vice, s'imaginent qu'il y a un enfer, mais au reste ils vivent licencieusement, jetant la gourme comme jeunes poulains, jouissant du bénéfice de l'âge, s'imaginant que sur leurs vieux jours Dieu les recevra à miséricorde et pour cela sont bien nommés quand on les appelle libertins, car c'est comme qui dirait apprentis de l'athéisme⁶.

Suivent ceux dont le cas est encore aggravé par leur irréligion radicale et, le cas échéant, affichée :

J'appelle impies et athéistes, [poursuit Garasse] ceux qui sont plus avancés en malice ; qui ont l'impudence de proférer d'horribles blasphèmes contre Dieu ; qui commettent des brutalités abominables ; qui publient par sonnets leurs exécrables forfaits ; qui font de Paris une Gomorrhe ; [...] qui ont cet avantage malheureux qu'ils sont si dénaturés en leur façon de vivre qu'on n'oserait les réfuter de point en point, de peur d'enseigner leurs vices et faire rougir la blancheur du papier⁷.

De fait, plusieurs formes de libertinage se firent jour en France au XVII^e siècle : 1^o/ un libertinage de mœurs, tout d'abord, qui se développa tout particulièrement à la Cour ; 2^o/ un libertinage littéraire qui s'exprima dans des chansons, des poèmes satiriques, des pamphlets ou des confessions (parmi les poètes licencieux, figurent en bonne place Théophile de Viau, Des Barreaux, le plus proche de ses amis, Colletet, Racan, Maynard, auteur des *Priapées*, Claude le Petit, auteur du *Bordel des Muses* et de *La Chronique scandaleuse ou Paris ridicule*) ; 3^o/ un « libertinage érudit », selon l'expression désormais classique,

5 C'est-à-dire « en quelque façon ».

6 Les chiffres entre crochets renvoient à la pagination originale du texte François Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, Paris, S. Chappolet, 1623. Celle-ci figure dans notre édition parue chez Encre marine/Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque hédoniste », en 2008 (962 pages), ici p. [37].

7 *Ibid.*, p. [38].

de René Pintard⁸ – libertinage d’auteurs savants, qui sont fréquemment accusés d’athéisme⁹.

Françoise Charles-Daubert a recensé un certain nombre de points communs à beaucoup des textes désormais étiquetés comme relevant de ce courant « libertin-érudit ». Ce sont, écrit-elle :

- une propension à la fragmentation du discours, qui fait tenir par les protagonistes de *dialogues* des points de vue divergents, la plus belle part étant complaisamment réservée aux critiques des dogmes en vigueur ;
- un recours très abondant à l’ironie et la dérision ;
- l’appel à des *lieux* communs des auteurs anciens ou modernes ;
- un vif intérêt pour la question très problématique de l’authenticité ou de l’inauthenticité des prophéties et des miracles ;
- un extrême intérêt, également, pour la question de l’immortalité de l’âme et du caractère insuffisamment évident des preuves qu’en proposent les théologiens ;
- une insistance très marquée sur le thème de l’imposture politique ;
- le refus de croire trop aveuglément en la divinité du Christ¹⁰.

432

Sous la plume du bon père Garasse, Théophile est un « méchant homme de néant », qui ferait partie de ces gens que l’on ne saurait estimer autrement que des « bêtes brutes »¹¹. Notre homme est littéralement obsédé par les métaphores animalières. Bovins, ânes, porcs, chiens, caméléons et vermine... : pareille ménagerie mérite bien la visite !

1^o/ BOVINS (ANIMALITÉ)

Garasse use en une quinzaine d’occurrences de l’expression « nos jeunes veaux » pour caractériser les « beaux esprits prétendus¹² ». C’est là l’argument le plus éculé du spiritualisme : l’hédonisme est bon pour les bêtes. Garasse s’en prend avec virulence à l’identification épicurienne du plaisir et du souverain bien et, de façon plus générale, à l’idée grecque selon laquelle tout ce que nous faisons a pour but de nous procurer le bonheur. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, un certain *topos* indiquera d’ailleurs presque à tout coup, chez les nombreux auteurs qui en useront, une

8 Voir René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943 [rééd. Genève, Slatkine, 2000].

9 Avec Gassendi, Naudé, La Mothe Le Vayer et Élie Diodati (que, plus tard, remplaça Guy Patin) formaient la « Tétrade ».

10 Nous suivons ici Françoise Charles-Daubert, *Les Libertins érudits en France au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 18-19.

11 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [976].

12 *Ibid.*, p. [45 ; 126 ; 166-167 ; 653 ; etc.].

allégeance ou, tout du moins, une reconnaissance de quelque dette à l'égard de l'hédonisme épicurien : il s'agit de ce *leitmotiv* consistant à repérer en nous un « instinct qui nous porte à jouir de tous les plaisirs qui sont de notre goût, et à fuir autant qu'il est possible ce qui nous fait de la peine ». Cette phrase, qui, en l'occurrence, est extraite d'un certain traité clandestin¹³, mais qu'on retrouverait à peu de choses près chez Fréret, chez Helvétius, chez d'Holbach, chez Sade, chez Maupassant et cent autres encore, dérive de cette thèse fondamentale de l'épicurisme : « [...] tout être animé, dès sa naissance, recherche le plaisir et s'y complaît comme dans le plus grand des biens ; il déteste la douleur, comme le plus grand des maux et, dans la mesure de ses forces, il s'éloigne d'elle¹⁴ ». La religion, pour le dire à peine autrement, s'oppose frontalement à la loi de nature ; ce qu'elle tient pour péché est inclination naturelle.

En ce qu'ils sont trop *Grecs* et, partant, pas assez *chrétiens*, les libertins n'en finissent donc pas d'évoquer chez Garasse la répugnante placidité de bovins indolents. Ce dernier leur prête en effet sans nuance l'idée que c'est folie de se tourmenter pour les choses du ciel ou de la terre ; qu'il vaudrait mieux, par conséquent, « s'en remettre entièrement à ce qu'en fera le destin, sans y rien contribuer du nôtre¹⁵ ». L'homme est libre, rétorque Garasse, et, quand cela ne serait point prouvé, il serait excessivement dangereux que cela ne fût point cru d'un chacun. Car croire au destin éternel, c'est se mettre en position de *se passer de la création*... C'est tendre à réduire l'action de Dieu à ce qu'un manuscrit clandestin, écrit autour de 1700 par un certain Yves de Vallone, appelle l'« enchaînement des causes naturelles¹⁶ ». Et puis, sur le plan de la vie morale, on n'est évidemment pas fort éloigné, dans ces conditions, de cette thèse sadienne selon laquelle il n'y a point de goût coupable – thèse qui sera déjà présente chez La Mettrie¹⁷, ainsi que dans la *Lettre de Thrasybule à Leucippe* (1768) ou dans le roman *Thérèse philosophe* (1748), thèse selon laquelle la nature ne saurait engendrer des êtres susceptibles de troubler ou de déranger sa propre marche. Tout étant permis, voire commandé par la nature, nul n'est donc entièrement responsable de ses actions, comme l'écrira Sade, « pas plus que la guêpe qui vient darder son aiguillon dans ta peau¹⁸ ».

13 Ce manuscrit, qui fut rédigé entre 1696 et 1711, s'intitule *Doutes des pyrrhoniens* ; il est conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles (ms. 15191) et professe une sorte de déisme sceptique (cit. p. 102).

14 Épicure ap. Cicéron, *Des fins*, I, IX, 71, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1928, t. I, p. 22.

15 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [331].

16 Yves de Vallone, *La Religion du Chrétien conduit par la Raison éternelle*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, cod. (10403 et) 10450, f. 265-266.

17 Dans *Œuvres philosophiques*, Berlin, 1751, t. I, p. 287.

18 Sade, *Dialogue entre un prêtre et un moribond* [1782], dans *Œuvres*, éd. Michel Delon et Jean Deprun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, p. 10. Voyez également *id.*, *La Philosophie dans le boudoir* [1795], dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, 1998, p. 69.

L'âne intervient dans ce très singulier bestiaire, bien moins comme un vivant symbole de sottise que comme un animal capricieux, toujours susceptible de divaguer, de vagabonder. Les beaux esprits se font une gloire de ne pas suivre le vulgaire en matière de croyance, comme si la croyance de la multitude constituait un critère avéré du faux¹⁹. Ils professent même « qu'il faut laisser à un chacun la liberté entière de croire ce que bon lui semble²⁰ ». Malgré leur mépris pour la populace, ils rejoignent donc, en un sens, les huguenots et luthériens, lesquels sont partisans de jeter la Bible entre toutes les mains et soutiennent qu'il n'y a si pauvre idiot et savetier qui ne la puisse entendre clairement²¹. Or Garasse n'aime point ces façons d'« ânes sauvages²² », et déclare que « les bons catholiques [...] font gloire de captiver leurs pensées sous l'obéissance de la foi²³ ». La vraie liberté de l'esprit, précise-t-il,

434

consiste à croire franchement ce que l'Église nous propose, sans philosopher ou sophistiquer dessus et dire, *je crois cet article*, d'autant qu'il me semble plus conforme à la raison et au sens naturel ; *je ne crois pas celui-là*, d'autant que j'y trouve plus de difficulté et de contradiction ; car *faire comme cela, c'est être philosophe non pas chrétien*, vouloir savoir et non pas croire²⁴.

Bossuet sera donc fidèle à la tradition de Garasse lorsqu'il condamnera l'exégèse critique à laquelle un Richard Simon (1638-1712) soumettra bientôt les textes sacrés²⁵ ; et Fénelon tout autant, lorsqu'il écrira en 1707 : « Il ne faut donner l'Écriture qu'à ceux qui, ne la recevant que des mains de l'Église, ne veulent y chercher que le sens de l'Église même²⁶ »...

Véritable rébellion contre l'auteur de la nature – « nos jeunes athéistes, [écrit Garasse] prennent Dieu à partie » pour le charger de la damnation de tous les hommes, pour l'accuser de l'avoir prévue et, malgré cela, de ne l'avoir pas empêchée²⁷. Et, de fait, un trait commun à nombre de textes clandestins de tendance déiste, depuis le *Colloquium heptaplomeres* de Bodin (1587) jusqu'aux

19 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [178].

20 *Ibid.*, p. [230].

21 *Ibid.*, p. [614]. Sur cette question, on pourra consulter, entre autres, le manuscrit *De l'examen de la religion* (éd. Sergio Landucci, Oxford/Paris, Voltaire Foundation/Universitas, 1996), qui fut sans doute rédigé dans les années 1728-1734.

22 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [212].

23 *Ibid.*, p. [443].

24 *Ibid.*, p. [210].

25 Voir Jacques-Bénigne Bossuet, *Défense de la Tradition et des saints Pères* [1693], dans *Œuvres*, Besançon, Outhenin-Chalandre, 1840, t. III, p. 79 : « Tout l'air du livre de M. Simon inspire le libertinage et le mépris de la théologie », etc.

26 François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Lettre à M. l'Évêque d'Arras sur la lecture de l'Écriture Sainte en langue vulgaire*, dans *Œuvres*, Versailles, J. A. Lebel, 1820, t. III, p. 413.

27 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [400-401].

Doutes sur la religion proposés à Mrs les docteurs en Sorbonne d'un certain Bonaventure de Fourcroy (1698) et aux *Difficultés sur la religion* de Robert Challe (composées vers 1710), en passant par l'*Examen de la religion*, œuvre de jeunesse de Du Marsais (selon Gianluca Mori, qui la fait dater de 1705) – un trait commun à tous ces écrits sera le *refus du péché originel. A fortiori* (selon les « athéistes » que le père Garasse poursuit de son acrimonie), Dieu n'aurait point dû commencer par placer l'homme en état de bonheur, s'il n'avait pas envie de l'y entretenir.

3°/ POURCEAUX (DÉPRAVATION)

Puisque la dissipation est relâchement et souillure, viennent donc les inévitables pourceaux, les pourceaux du troupeau d'Épicure... Car les libertins de ce siècle, Garasse le répète à l'envi, « ne savent rien que boire et ivrogner²⁸ ». Le pourceau, qui a cette coutume d'aller toujours en avant et de ne se contenter jamais des choses présentes, le pourceau qui « pousse la terre avec son groin²⁹ », exprime en son langage naturel tout à la fois la saleté et le désespoir hypocondriaque de ceux que l'on a, ici, pris le parti de lui comparer. Les fumées de la bile noire et les nuages obscurs qui s'en dégagent éblouissent le cerveau des athées de cour³⁰. Mersenne le soulignera fortement, lui aussi : le fond de cette mélancolie, c'est la *peur*, la peur du jugement divin et, accessoirement... celle du bras séculier.

Comme, au gré des « nouveaux épicuriens », rien n'assure que l'âme de l'homme soit en quoi que ce soit immortelle, ceux-ci tireraient cette conséquence (qui est, ajoute l'auteur, « comme un surgeon de désespoir ») : « Gorgeons-nous de plaisirs et faisons grande chère³¹ ». Telle était jadis la « maxime des épicuriens », assure-t-il : « [...] buvons et mangeons aujourd'hui jusqu'à crever, d'autant que nous devons mourir demain, c'est-à-dire puisque la mort nous doit surprendre, il vaut bien mieux qu'elle nous trouve pleins que vides³² ». Un peu plus haut, le même Garasse se récriait contre l'« impudence de ces anciens gourmands qui s'animaient à l'ivrognerie par la mémoire de la mort, disant : *Edamus et bibamus, cras enim moriemur*³³ ». « La doctrine de l'immortalité », écrira à ce propos Feuerbach, « est la doctrine finale de la religion — son testament où elle exprime ses dernières volontés. Ici elle énonce sans fard ce que jusque-là on taisait. Alors que jusque-là il s'agit de l'existence d'un *autre* être » (*wesen*)

28 *Ibid.*, p. [35].

29 *Ibid.*, p. [856].

30 *Ibid.*, p. [47-49].

31 *Ibid.*, p. [892].

32 *Ibid.*, p. [892-893].

33 *Ibid.*, p. [490] : « Mangeons et buvons, car demain nous mourrons ».

– allusion à l'*aliénation* par l'homme de ses meilleures qualités en un dieu forgé par ses soins :

[...] il s'agit ici ouvertement de *l'existence propre* [...] : *si je ne suis pas éternel, Dieu n'est pas Dieu, s'il n'y a pas d'immortalité, il n'y a pas de Dieu*. Et l'apôtre, [ajoute Feuerbach] a déjà exprimé cette conclusion. Si nous ne ressuscitons pas, le Christ n'est pas ressuscité, et tout n'est que néant. *Edite, bibite*³⁴... La formule prêtée aux impies constitue donc, en vérité, une sorte d'*aveu* que fait la religion quant à l'esprit de troc qui, selon Feuerbach, loge au cœur de son principe même.

436

Et puis, s'écrie Garasse, la principale partie de nos plaisirs n'est pas en cette vie – ce monde étant comme une « étable » (!) en comparaison du ciel. « C'est *là-haut* que Dieu a mis notre bonheur³⁵. » Dévalorisation de l'ici-bas, négation de l'évidence du plaisir et promesse du bonheur dans l'au-delà ; notre exorciste emboîte fidèlement le pas, comme on voit, à la vieille chanson du spiritualisme : le bonheur est dans l'*autre* monde³⁶. La « bonté » des plaisirs est en vérité une bonté « préjudiciable » et même « malicieuse » : les plaisirs de ce monde sont, tout bien compté, des « plaisirs sans plaisir³⁷ ». Éthique de l'*exil* contre toute éthique du bonheur terrestre ; éternité d'amour *pour après* contre « faux » plaisirs qu'offre une terre à tout jamais *étrangère* : le véritable chrétien, affirmera Bossuet, est bien un homme *de l'autre monde*.

4°/ CHIENS (VEULERIE)

Un degré de plus dans l'injure : l'adversaire est traité de *chien*. L'auteur de *La Doctrine curieuse*, pourtant passé virtuose en l'art de la flagornerie³⁸, déplore que les « athéistes » aient su se faire « esclaves et chiens couchants » afin de « se glisser favorablement en l'amitié des grands³⁹ ». Ils vivent aux dépens d'autrui, nous dit-on, et par conséquent nécessaire « sont comme bêtes à l'attache⁴⁰ »... Le Napolitain Vanini, étant venu en Gascogne, en l'an 1617, se serait glissé dans les noblesses afin d'y « piquer l'escabelle⁴¹ ». Garasse ne cesse de s'appesantir sur

34 Voir Ludwig Feuerbach, *L'Essence du christianisme* [1841], Paris, Maspero, 1973, p. 317-318.

35 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [715].

36 Voir à ce propos Jean Salem, *Le Bonheur ou l'Art d'être heureux par gros temps*, Paris, Bordas, 2006, notamment p. 37-51.

37 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [720].

38 *Ibid.*, p. [910] : « Tous les gestes des rois, écrit-il, sont remarquables, toutes leurs paroles sont des oracles, toutes leurs actions sont des lois vivantes et animées, toutes leurs ordonnances sont inviolables, tout en leur personne est grand. »

39 *Ibid.*, p. [1005].

40 *Ibid.*, p. [763].

41 *Ibid.*, p. [140-145].

l'extraction sociale de ces novateurs qu'à toute force il veut présenter comme des « écornifleurs » (ce mot apparaît à 66 reprises dans l'ensemble du texte!), comme des pique-assiette. Tout tient, en vérité, à ce fait qu'ils vivent en *parasites* auprès de jeunes aristocrates bien légers. « Noblesse, à quoi songez-vous! [s'écrite-t-il.] Ne considérez-vous point que ces guêpes de cabaret ne sont faites que pour vous sucer le sang et pour vous rendre insensibles en la piété⁴²! » Mais voici que le chien vient de laisser sa place à la guêpe et à d'autres figures animales...

5°/ CAMÉLÉONS (DISSIMULATION)

Les beaux esprits, écrit encore Garasse, sont courageux « comme le caméléon », lequel s'il aperçoit seulement un petit oisillon, se cache et s'enveloppe sous le repli d'un pampre, sous une feuille de vigne⁴³. Car Garasse, comme ceux qui ont pour eux le droit et l'ordre établis, invective, provoque et met sans cesse au défi ces « messieurs dogmatisants » qui « sèment en secret leurs impiétés [...] et ne sont pas si résolu en leurs principes qu'ils en voulussent endurer une chiquenaude, tant s'en faut qu'ils voulussent endurer le martyr »⁴⁴. Ceux-ci chuchotent lâchement, en secret, poursuit-il, mais n'auraient pas le « courage d'endurer une égratignure d'épingle » pour les idoles de leur fantaisie⁴⁵. Et, de fait, la nécessité d'échapper aux rigueurs inquisitoriales justifia souvent, durant ces longues années de plomb, le recours aux artifices d'une écriture chiffrée⁴⁶. Le sage, pourra-t-on lire dans le *Theophrastus redivivus*, très volumineux traité qui, en 1659 (soit trente-cinq ans après la publication de *La Doctrine curieuse*), fixera le paradigme du traité philosophique clandestin, « choisit de dissimuler sa propre incrédulité intérieure, ne la révélant qu'à ses semblables et la cachant au peuple⁴⁷ ». Guy Patin (1601-1672), médecin, ami de Gabriel Naudé, écrira d'ailleurs, dans une « lettre solennelle à son fils » : « Croyez ce que vous devez et laissez-là le reste sans causer aucun scandale. *Intus ut libet, foris ut moris est*⁴⁸ », non sans prévenir le fils au passage contre les mortels dangers que font courir à tout esprit libre la « faction loyolitique » (les jésuites) et autres « hypocrites encapuchonnés⁴⁹ ».

42 *Ibid.*, p. [759].

43 *Ibid.*, p. [94-95].

44 *Ibid.*, p. [95].

45 *Ibid.*, p. [97].

46 Gianni Paganini, *Les Philosophies clandestines à l'Âge classique*, op. cit., p. 13.

47 *Theophrastus redivivus*, 3^e traité, chap. 5, éd. Guido Canziani et Gianni Paganini, Firenze, La Nuova Italia, t. II, 1982, p. 525.

48 « Au-dedans selon ton gré, au-dehors suivant l'usage » : c'est là la devise des libertins.

49 Guy Patin, cité dans René Pintard, *La Mothe Le Vayer, Gassendi et Guy Patin*, Paris, Boivin, 1943, p. 64-65.

Ainsi un Vanini *fera-t-il semblant* de déplorer, dit Garasse, ce fait que, de plus en plus, on se persuade – « que tout ce qui se raconte parmi nous de l’Enfer et du Paradis ne sert pour autre chose que pour contenir la populace en son devoir et en une crainte mécanique », et qu’un bel esprit ne croie pas plus à ces choses-là qu’à ce qui se racontait chez les anciens Grecs au sujet des Champs Élyséens et de l’Achéron. La même opinion tient, en outre, que ces fictions ne constituent guère qu’« une bonne finesse politique pour avancer les affaires de l’État⁵⁰ ». Comme l’écrira plus tard François de La Mothe Le Vayer, « les plus grands Législateurs » ne se sont servis de la crainte que les dieux inspirent au vulgaire que pour « emboucher de ce mors le sot peuple, pour le pouvoir par après mener à leur fantaisie⁵¹ ». Un Dieu rémunérateur et vengeur de tout ce qui pourrait échapper à la rigueur de la loi : prêtres et moines auraient inventé tout ce conte afin de mieux « faire bouillir la marmite⁵² »!

6°/ VERMINE (CHAIR À BÛCHER)

De proche en proche, on en arrive ainsi aux arthropodes, aux insectes et puis même aux larves – et très bientôt à la *vermine*... Langage authentiquement fasciste, discours d’imprécateur, de Grand Inquisiteur, de bourreau ! Car condamner avec fureur cette « vermine de fainéants » qui se serait « glissée dans Paris, pour y semer les maximes de son impiété »⁵³, cela est évidemment fort peu anodin en un siècle où le mépris des dogmes et des sacrements peut aisément conduire au bûcher.

Ainsi, Garasse évoque avec une satisfaction non dissimulée ce *feu* qui, en 1621, trois ans seulement avant la publication de *La Doctrine curieuse*, avait brûlé l’hérétique Jean Fontanier, l’auteur du *Trésor inestimable* : « [...] ayant roulé de pays en pays, écrit Garasse, d’une religion en l’autre, jusqu’à ce qu’il fit comme le poisson malheureux du comique Alexis dans Athénée, lequel tomba de la

50 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [311-312]. On peut noter ici que *L’Esprit de Spinosa ou Traité des trois imposteurs* (manuscrit rédigé par le médecin Jean-Maximilien Lucas durant le dernier quart du XVII^e siècle, avec ajouts postérieurs dus à Charles Levier et datant de 1719), tout en soulignant que la religion est utilisée par les Princes comme « une Drogue, pour entretenir le Crédit et la Réputation de leur Théâtre » (*loc. cit.*, p. 702), affirme par ailleurs que la peur ayant fait les dieux, celle-ci pousse les hommes à réserver « un Culte superstitieux aux Phantômes de leur Imagination » (*ibid.*, p. 656). Plus de cent ans avant la publication de *L’Essence du christianisme* de Feuerbach (1841), s’opère donc ici, comme l’a relevé Silvia Berti, le glissement de l’« imposture comme fraude » à l’« imposture comme déraison » (« “La vie et l’esprit de Spinoza” [1719] e la prima traduzione francese dell’“Ethica” », *Rivista Storica Italiana*, XCVIII, 1986, p. 5-46).

51 François de La Mothe Le Vayer, *Dialogues faits à l’imitation des Anciens [Sur le sujet de la Divinité – vers 1630-1631]*, éd. André Plessel, Paris, Fayard, 1988, p. 318-320.

52 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [795].

53 *Ibid.*, p. [758].

poêle dans le feu⁵⁴. » De Jérôme de Prague, qui, pour sa part, avait été conduit au bûcher le 23 mai 1416, soit dix mois après Jean Hus qu'il était venu défendre à Constance, Garasse déclare finement qu'il fut « brûlé et rôti avec Jean L'Oyzon [c'est-à-dire Jean Hus] pour lui servir de sauce⁵⁵ ». ... Qui sait, conclut le bon père, si « nos jeunes épicuriens » ne se verront pas très bientôt « entre les mains d'un bourreau pour vomir leur âme malheureuse, comme Fontanier et Lucilio Vanini : [...] lors, ils hurleront comme chiens enragés⁵⁶ ». Puis Garasse conclut avec sa sobriété habituelle : « [...] le meilleur pour eux serait, à mon avis, *la roue ou le gibet*⁵⁷ ».

Force est de reconnaître que ce Garasse est au moins aussi généreux dans l'art grossier de l'amalgame que dans sa propension à injurier tous ceux qu'il souhaite voir réprimer et briser. Il ne fait pas, comme on dit, *dans le détail*. Car Garasse, ce « menteur public », comme l'appelait Voltaire, « trouvait partout des athéistes »⁵⁸, sans s'embarrasser de distinctions trop subtiles. Il avoue « allier » dans sa virulente critique les « ministres » réformés et les « nouveaux épicuriens » de son siècle⁵⁹. Il croit, en effet, trouver une « grande conformité de maximes entre ces deux sectes, à savoir la huguenote et la bande secrète des athées⁶⁰ ». Les « beaux esprits prétendus » ne seraient que les papillons issus des « chenilles » huguenotes⁶¹. Réciproquement, Ulrich Zwingli, les calvinistes ainsi qu'Érasme (qui fut si soucieux de la paix des Églises que ses adversaires l'accusèrent d'être un véritable suppôt de la Réforme) sont accusés de n'être que les « tiercelets des beaux esprits », que des « tiercelets d'athéisme »⁶² – les « tiercelets » étant les mâles de certains oiseaux de proie qui se trouvent être d'un tiers plus petits que leurs femelles... Usant d'un raccourci à peine plus violent, Garasse glose tout uniment sur la « secte d'Épicure » et sur... « celle de Calvin, son disciple »⁶³. Quant à Martin Luther, le père de la Réforme protestante, il peut être présenté dans telle page de *La Doctrine curieuse* comme un « parfait

54 *Ibid.*, p. [148].

55 *Ibid.*, p. [282].

56 *Ibid.*, p. [908].

57 *Ibid.*, p. [90].

58 Voir s.v. « Athée, athéisme », dans *Dictionnaire philosophique*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, t. 35, p. 379, dans lequel Voltaire parle d'« un malheureux dont le nom est devenu ridicule parmi les fanatiques mêmes, le jésuite Garasse, en un mot ».

59 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [512-513].

60 *Ibid.*, p. [216].

61 *Ibid.*, p. [217].

62 Pour Érasme et Zwingli : *ibid.*, p. [251]; pour « les calvinistes » : *ibid.*, p. [421].

63 *Ibid.*, p. [127].

athéiste⁶⁴ » ! *Tu ne crois pas ce que je crois, tu es donc sans religion* : tel est, écrit Voltaire, le raisonnement le plus usité dans la prose du père Garasse⁶⁵.

Enfin, comme tous ceux qui ont en l'âme de furieux désirs de police et de répression, Garasse tient constamment à jour ses *fichiers* et prend soin de prévenir constamment ses lecteurs contre les auteurs des plus « méchants » livres. Il dresse, par conséquent, son petit Index, établit un catalogue des illustres « *affreux* ». Ce catalogue comprend des « athéistes » envoyés, selon lui, par le Diable... : tels auraient été, jadis, Porphyre, Themistius, Eunapius, Lucien (curieux cocktail : trois hommes liés de près ou de loin au néo-platonisme, et Lucien, auteur plein de malice, qui était bien plus proche de l'héritage cynique et épicurien). Puis le Diable (toujours lui) en aurait député quelques autres, à dater de la fin du *Quattrocento* : « L'Arétin, Cardan, Vanini et un je-ne-sais-qui, banni de cour » – autrement dit : Théophile⁶⁶. Dans des passages particulièrement distrayants, « Épicure, Sardanapale et Héliogabale » sont présentés tout uniment comme des maîtres ès brutalité et comme les ancêtres des libertins modernes⁶⁷. Et lorsqu'il parcourt en imagination la « bibliothèque des libertins », afin de *nommer* exhaustivement ses cibles : 1°/ Garasse place au premier rang le Pomponace (« très méchant homme »), le Paracelse (« plutôt un rêveur et alchimiste dangereux qu'un athéiste ou libertin ») et Machiavel, dont le fait est « si sale » et la cause « si méchante » qu'il a osé enseigner qu'il faut abuser des choses saintes afin d'en amuser le peuple⁶⁸ ! 2°/ Le deuxième rang de la bibliothèque de nos athéistes, contient Jérôme Cardan (« qui penche par tout du côté de l'athéisme⁶⁹ »), Charron (« très pernicieux ignorant qui a voulu parler de ce qu'il n'entendait pas ») et Lucilio Vanini (dont il n'est même plus besoin de publier, une fois de plus, la malédiction⁷⁰...) 3°/ Le troisième et dernier rang contiendrait les « livres impudiques », et notamment le *Parnasse satyrique* de Théophile de Viau et consorts⁷¹.

Garasse annonce ainsi, comme en passant, qu'on aura de fort bonnes raisons, selon ses principes, pour étrangler puis brûler en place de Grève (actuellement place de l'Hôtel de Ville), le 1^{er} septembre de l'an 1662, un jeune avocat de 23 ans nommé Claude Le Petit, coupable notamment d'avoir composé un écrit paillard intitulé *Le Bordel des Muses*. Outre ces trois ordres de livres, il faut considérer,

64 *Ibid.*, p. [42].

65 Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs*, Genève, Cramer, 1770-1772, 6^e partie, B. (« Génie »), p. 252.

66 François Garasse, *La Doctrine curieuse*, éd. cit., p. [464-465].

67 *Ibid.*, p. [292-293].

68 *Ibid.*, p. [984 et 1013].

69 *Ibid.*, p. [435].

70 *Ibid.*, p. [1014].

71 *Ibid.*, p. [1010].

ajoute-t-il, que « les libertins ont en main le Rabelais, comme l'*enchiridion* [c'est-à-dire comme l'abrégé] du libertinage ». Il serait impossible, en effet, de lire une page de ce « vaurien » sans danger d'offenser Dieu mortellement. Car Rabelais anéantit le sentiment de religion : et il aurait fait « plus de dégâts en France par ses bouffonneries que Calvin par ses nouveautés⁷² » !

Ainsi va le père François Garasse. Avec sa « méthode » bien particulière. Son aboiement si peu lointain vise, comme on l'a vu, ceux qui, comme Sade, considéreront que « le prétendu Dieu des hommes n'est que l'assemblage de tous les êtres, de toutes les propriétés, de toutes les puissances », qu'« il est la cause immanente et non distincte de tous les effets de la nature⁷³ » ; ceux qui, comme Cyrano, feront effort pour déréaliser « ces Dieux que l'homme a faits et qui n'ont point fait l'homme⁷⁴ ». Les religions trahissent toutes le caractère humain de leur origine. « De l'homme partout », écrira joliment l'auteur de *L'Art de ne rien croire*⁷⁵ : c'est, lorsqu'il s'agit de la divinité, c'est l'homme qui, pour se délivrer de la peine de son ignorance, « invente un être séparé de la matière, qu'il appelle esprit, qu'il veut faire Dieu, *un être rien*, qu'il ne peut comprendre », « un être rien, qui est partout et qui n'est nulle part⁷⁶ ».

Aussi, dans la religion, l'homme choisit-il de se sacrifier à lui-même, à lui-même en tant qu'objectivation du subjectif : cette leçon contenue dans les manuscrits clandestins et de la libre pensée française, Feuerbach, indéniablement, ne l'a point reniée⁷⁷.

72 *Ibid.*, p. [1016-1017].

73 Sade, *Histoire de Juliette*, 3^e partie, dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, p. 665.

74 Réplique de Séjanus dans l'*Agrippine* de Cyrano de Bergerac.

75 *L'Art de ne rien croire*, p. [227], traité qui date sans nul doute de la première décennie du XVIII^e siècle ; reproduit dans *Anonimnye atheisticheskie traktaty*, éd. A.V. Gulyga, Moscou, Mysl, 1969.

76 *Ibid.*, p. [248].

77 Voir Jean Salem, *Une lecture frivole des Écritures. « L'Essence du christianisme » de Ludwig Feuerbach*, Fougères, Encre marine, 2003.

DEUX MINUTES OU UN QUART D'HEURE ?
LA CONSCIENCE DU TEMPS CHEZ CLAUDE CRÉBILLON

Jean Sgard

Dans une leçon donnée aux agrégatifs, Michel Delon analysait récemment un « demi soupir » du marquis dans les *Lettres de la marquise de ****, et mettait en rapport cette expression avec l'arithmétique des sentiments à laquelle se livraient les « modernes » dans les années 1730. Dans le même sens, j'aimerais montrer comment, dans *Le Sopha, conte moral*, Crébillon analyse le temps intérieur pour le comparer au temps logique du discours et au temps vide de l'ennui. Comme souvent dans *Le Sopha*, une réflexion impromptue ouvre sur une conception très originale de la conscience et de la vie intérieure. Voici donc un directeur de conscience sur le point de séduire sa pénitente, et qui se perd en réflexions confuses ; le Sultan s'impatiente de cette lenteur et voudrait arriver tout de suite au fait ; la Sultane lui répond alors :

Toutes ces idées tumultueuses qui occupaient Almaïde et Moclès, se succédaient avec une extrême promptitude ; et si vous vouliez bien y penser, vous verriez que ce qu'Amanzéi ne nous a dit qu'en un quart d'heure, ne dut pas suspendre deux minutes leurs résolutions. Eh bien ! répliqua le Sultan, le conteur est donc une bête, s'il emploie tant de temps à rendre ce que les gens dont il parle, pensèrent avec tant de promptitude¹.

Comme souvent, le Sultan exprime ici le bon sens. Mais incidemment, c'est tout le statut du récit qui est mis en question : quel est donc ce récit qui double la parole spontanée ou le flux de conscience en les développant à l'infini ? Et quel est ce temps narratif qui s'avère incommensurable au temps réel ? De fait, le narrateur n'a disserté qu'un quart d'heure, là où il pouvait s'étendre à plaisir ; et le mouvement intérieur était, lui, d'une « extrême promptitude », autrement dit, presque intemporel. Entre le temps de la conscience et le temps représenté, il n'y a pas de commune mesure. Cette constatation nous paraît aujourd'hui aller de soi ; pour les lecteurs de Proust, de Joyce, de Dostoïevski ou de Claude

1 Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Le Sopha, conte moral*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, t. II, 2000, p. 345.

Simon, l'hétérogénéité du temps vécu et du temps représenté est devenue une évidence². À l'époque où écrit Crébillon, il en va tout autrement. Bien loin d'accepter l'arbitraire du récit et le droit du conteur à créer une durée qui lui soit propre, le lecteur français attend de l'écrivain qu'il se plie à la contrainte du réel, et qu'il représente selon les lois de la vraisemblance un temps connu de tous. Cette unité du temps est le fondement de la vraisemblance théâtrale ou narrative ; elle se fonde sur un temps social, parfaitement mesuré en jours et en heures, un temps qui exclut le boire et le manger, le sommeil, la rêverie, la lenteur, l'ennui, autrement dit la simple durée. Il faudra une révolution, en partie opérée par Mme de Lafayette et Marivaux, pour que le récit prenne en compte la fluidité du temps, les temps morts de la vie intérieure et les désordres de l'émotion ; après quoi le paradoxe de Crébillon pourra prendre tout son sens : plus le temps intérieur de l'émotion est bref, et plus le récit se perd à l'épuiser ; le temps de l'analyse sera en raison inverse du bouleversement intérieur.

444

Cette unité du temps est au cœur de l'esthétique théâtrale au xvii^e siècle. René Bray et Jacques Scherer l'ont montré naguère : le principe d'unité ou de concentration de l'action dans la tragédie a conduit à un resserrement de l'intrigue dans le temps et dans l'espace³. À la limite, le temps représenté doit coïncider avec le temps réel, celui de l'horloge ; l'idéal vers quoi tend la tragédie classique est donc celui d'une action théâtrale représentant au plus juste une action réelle de même durée, soit environ deux heures ; à défaut, vingt-quatre heures apparaissent comme la limite à ne pas dépasser, faute de quoi l'action représentée ne serait plus vraisemblable. Cette règle, qui apparaissait alors comme un impératif de la raison, s'est étendue à tous les genres littéraires. Déjà Antonio Minturno, évoqué par René Bray⁴, avait fixé à un an la durée idéale d'une épopée, car l'action réelle de l'*Iliade* dure un an, et celle de l'*Odyssee*, réduite au retour d'Ulysse, dure cinquante-cinq jours. Et comme les règles de l'épopée valent pour le roman, on l'enfermera dans ce que Scudéry appelle les « bornes raisonnables » du récit. Jean-Paul Sermain rappelait récemment que la traduction de l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore par Amyot en 1548 avait été à l'origine de cette petite révolution : pour circonscrire l'action, on la fait désormais commencer *in medias res*, donc à un moment critique du récit, un point vers lequel convergent les rappels du passé, les récits individuels, le nœud

2 Cette question a été abordée en particulier par Paul Ricœur : « La configuration dans le récit de fiction », dans *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, t. II, 1984. Ricœur définit avec précision le « temps de raconter », équivalent à un nombre de pages, et le « temps raconté », susceptible de toutes sortes de « compressions temporelles » (voir p. 113-120).

3 René Bray, *La Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1957, voir notamment p. 285 sq. ; Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1983, p. 110 sq.

4 René Bray, *La Formation de la doctrine classique*, op. cit., p. 35.

de l'action et son proche dénouement⁵. À l'ordre naturel de la chronologie s'oppose cet *ordo artificialis*, cette unité organique née de l'invention de l'auteur. On a pu remarquer que le principe de vraisemblance menait en fait aux pires invraisemblances, puisque les coïncidences, les rencontres et toute la machinerie romanesque finissent par oblitérer l'action principale⁶. Toutefois, le récit romanesque reste soumis au modèle théâtral ; les protagonistes réapparaissent tour à tour sur la scène centrale et s'affrontent, avant de disparaître dans les coulisses du récit ; les récits secondaires tout comme la confrontation principale s'alignent sur une même durée, qui est celle du dialogue et de la parole. Pour qu'apparaisse le roman d'analyse, il faudra que s'éloigne ce modèle fallacieux. Jean Fabre a montré comment avec *La Princesse de Clèves* est apparu un modèle narratif radicalement nouveau, qui développe un discours sur les passions, mais de façon à en faire une expérience continue, unique, évolutive⁷. Le modèle théâtral s'efface, et dans le récit, la scène n'est plus que suggérée ; l'action consiste moins en affrontements qu'en vagabondages et en plages de lenteur. Il advient alors que l'intervalle et la pause réflexive constituent la substance même du récit. Le lecteur le plus cultivé, tel Valincour dans ses *Sentiments sur La Princesse de Clèves*, pourra dès lors s'étonner qu'il faille sept ou huit pages d'explications pour justifier une conduite apparemment incompréhensible⁸. Le paradoxe du roman d'analyse, écrivait Jean Fabre, est que le récit soit fondé sur le mouvement et l'analyse sur l'immobilité. Mme de Lafayette est seule, à cette époque, à transformer l'analyse en récit, et peut-être son secret ne vaut-il que pour elle : dans cette alchimie, chaque romancier est amené à réinventer la formule.

Marivaux, lui, met l'accent sur la narration présente plus que sur l'action représentée. Le pouvoir d'analyse qui, dans *La Princesse de Clèves*, appartenait à un narrateur omniscient et intemporel, est ici dévolu à l'héroïne ; d'où ces mémoires racontés, dramatisés, animés constamment par une récitante impliquée dans l'intrigue. Le temps de la narration, partagé avec le lecteur, devient temps réel : le passé, constamment remémoré, reconstruit, convoqué sur la scène narrative, fusionne avec la réflexion présente⁹. De ce fait, la réflexion tend à envahir tout le champ de la narration. Les contemporains, très conscients de la nouveauté de ce mode narratif, ont reproché à Marivaux l'abus des réflexions.

5 Jean-Paul Sermain, *Le Roman jusqu'à la Révolution française*, Paris, PUF, 2011, p. 42-44.

6 Voir Maurice Lever, *Le Roman français au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 122. Maurice Magendie avait cité, dans *Le Roman français au XVIII^e siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus* (Paris, Droz, 1932, p. 136-137), de nombreux passages de romans utilisant ces artifices.

7 Jean Fabre, *L'Art de l'analyse dans « La Princesse de Clèves »*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1989, p. 28, 54 et 57.

8 *Ibid.*, p. 13.

9 Voir, à ce sujet, Henri Coulet et Michel Gilot, *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973, p. 230 sq.

On l'a souvent remarqué, la première partie de *La Vie de Marianne* porte sur un mois de sa vie, la seconde et la troisième sur quelques heures. Desfontaines observait qu'à ce rythme, la vie d'un homme ne suffirait pas à épuiser la vie de Marianne¹⁰. Crébillon, à son tour, s'est moqué dans *Tanzai et Néadarné* de ce nouveau langage : la fée Moustache, cruelle caricature de Marianne, racontant ses amours dans le jargon de l'île Babirole, ne sait plus où finit son histoire, ni où commence la réflexion, et s'embrouille définitivement. Marivaux était parfaitement conscient de la portée de ses innovations. Déjà dans les *Pensées sur la clarté du discours*, il suggérait qu'un esprit délicat pouvait étendre à l'infini les « finesses de trait » qu'un esprit grossier recevait instantanément dans une « instruction sans clarté ». L'intuition d'un instant implique toutes sortes de « dépendances » que seul le discours peut enchaîner et développer¹¹. C'est ce qui fait le caractère inépuisable du journal de Marianne : « [...] tout ce qui me vint alors dans l'esprit là-dessus, quoique long à dire, n'est qu'un instant à être pensé¹². » C'est là déjà le paradoxe de Crébillon, à ceci près que Crébillon attribue la richesse du commentaire à la compétence du conteur, alors que Marivaux en fait l'exercice de tout esprit « délicat », de l'esprit d'une coquette par exemple :

Si on savait ce qui se passe dans la tête d'une coquette en pareil cas, combien son âme est déliée et pénétrante, si on voyait la finesse des jugements qu'elle fait sur les goûts qu'elle essaie [...], Aristote ne paraîtrait plus qu'un petit garçon¹³.

Les conséquences sont évidemment les mêmes pour les deux écrivains : l'activité de l'esprit étant d'une « extrême promptitude » et le discours nécessairement lent, le narrateur s'épuisera à commenter les richesses de l'instant. Comme l'a montré Claude Labrosse dans un article perspicace, l'unité souvent « fulgurante et aveuglante » de l'esprit doit faire place à l'écriture des opérations de l'âme, à la remontée aux sources des idées, et c'est en quoi consiste précisément l'analyse¹⁴. L'écriture se fait alors récit pour suivre les démarches obscures de la pensée. Crébillon, comme on verra maintenant, vise au même but par des moyens différents.

10 Cité par Henri Coulet dans *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*, Paris, Armand Colin, 1975, p. 252.

11 « Sur la clarté du discours », dans Marivaux, *Journaux et œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier/Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 71-72.

12 *Id.*, *La Vie de Marianne ou Les Aventures de madame la comtesse de ****, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1966, p. 72.

13 *Ibid.*, p. 50.

14 Claude Labrosse, « Le roman, une poétique de la pensée. À propos de Marivaux et de *La Vie de Marianne* », *Recherches et travaux*, n44, « Hommage à Michel Gilot », 1993, p. 80 et 82-83.

Il ne fait pas de doute que Claude Crébillon a été fasciné par le coup de force de Marivaux sur le récit. Il lui a voué une admiration mêlée d'envie, il l'a pastiché et parodié pour se défaire d'une influence paralysante et dont il voyait clairement le danger. L'activité de la conscience étant quasiment intemporelle, le discours s'épuise à en suivre la trace, et là réside le défi lancé à tout romancier ; le risque encouru est celui de l'ennui. Crébillon garde constamment à l'esprit l'ennui du lecteur, comme une menace : si le conteur se perd dans les méandres de la durée intérieure, le lecteur, lui, a parfaitement conscience du temps social, du temps de l'horloge, et c'est alors qu'il s'ennuie. Le conteur devra donc à la fois exprimer le temps de la conscience, et se garder d'en trahir la vivacité. L'analyse proprement dite est comme proscrite de son récit, ou plutôt, elle doit se fondre en lui et le soutenir comme une basse continue. Et surtout, le temps est mesuré sur la conscience qu'en a le lecteur ; et cette co-présence du lecteur, si indispensable dans un conte, modifie toute l'économie du récit. Notons d'abord, chez Crébillon, une conscience aiguë du temps de l'horloge. Dès le début du conte, le Sultan a décidé qu'on parlerait chaque jour une demi-heure, plus ou moins ; chaque chapitre, découpé et interrompu sans aucun souci de composition ou d'unité, correspond bien à un temps de récit de 15 à 25 minutes. Si une héroïne résiste une heure à son séducteur, on en fera la remarque ; et le chapitre effectivement compte 15 pages et dure un peu plus que les autres¹⁵. Le tumulte intérieur d'Almaïde et Moclès correspond bien à une petite scène de deux minutes, tout comme le quart d'heure d'analyse correspond à un chapitre, soit 15 minutes environ. En parfait conteur, Amanzéï a une totale maîtrise du temps narratif. Par là, Crébillon rejoint les dramaturges classiques ; le temps de l'action coïncide avec le dialogue, un dialogue en direct, en temps réel, qui ne semble omettre aucun détail de l'échange. Il arrive même à Crébillon de supprimer les incises afin de nous livrer un moment de conversation tel quel. Le fondement de son art de conter serait ce que la Sultane appelle un « fait dialogué¹⁶ », autrement dit une action réduite à la dynamique du dialogue. Ces dialogues à deux, trois ou quatre personnages occupent plus de la moitié du *Sopha*. On sait que, dans *La Nuit et le Moment*, ou dans *Le Hasard du coin du feu*, ils occupent la totalité du récit. On n'en déduira pas pour autant que le conte chez lui se fonde dans la scène théâtrale ; il s'agit d'un théâtre imaginaire, fluide, aventureux, auquel la transposition scénique fera toujours violence ; mais il est vrai que l'action romanesque, chez Crébillon, tend à s'aligner sur le temps du dialogue. Que reste-t-il alors de l'analyse ?

15 Crébillon, *Le Sopha*, éd. cit., p. 406.

16 *Ibid.*, p. 400.

Elle semble condamnée d'avance : le Sultan, qui craint de mourir d'ennui, a menacé de mort le conteur abusif ; il a proscrit la « morale », le « galimatias », les « chiennes de réflexions » qui lui donnent la migraine, autrement dit le marivaudage, car c'est bien Marivaux qui est visé ici à chaque ligne, Marivaux qui d'ailleurs, accusera le coup avec aigreur¹⁷. Que devient alors l'analyse, qui tenait tant de place dans *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*? Elle ne disparaît pas, mais elle est en quelque sorte dissoute dans le récit. Elle apparaît par petites touches au début d'un épisode, quand il s'agit de définir en quelques mots le « moment », ou la « vertu », ou un trait de caractère nécessaire à la compréhension du récit. Encore est-elle livrée discrètement, sans affirmation : « Son âme, naturellement... Dirai-je voluptueuse? Non, ce n'était pas le caractère de Fatmé... » Ou bien encore, à titre d'hypothèse, d'alternative indécise (« soit que... soit que... »), d'approximations, d'allusions rapides : « Ce n'était point ces mouvements momentanés que donne le désir, c'était ce vrai délire, cette douce fureur de l'amour... » Ces approximations ont le don de mettre le Sultan en fureur : « L'amour, répondit Amanzéï, ne serait pas ce qu'il est si... Si, si, interrompit le Sultan, allez-vous faire longtemps les beaux esprits? »

À vrai dire, le narrateur, étroitement cantonné dans son sofa, dans sa vision très limitée et partielle, et de surcroît interdit de réflexions par le Sultan, n'a plus le privilège de l'analyse. Ce privilège est dévolu à des personnages secondaires, souvent perspicaces, mais prisonniers, eux aussi, de leur situation individuelle. On admirera la prédilection de Crébillon pour les directeurs de conscience, les casuistes, les coquettes obsédées d'elles-mêmes, les séducteurs raffinés, les petits-mâîtres experts en jargon, autant de personnages possédés par le démon de l'analyse, mais aussi par le désir et la mauvaise foi. Ce que nous montre *Le Sopha*, c'est donc l'analyse en situation, perverse, dévoyée, diabolique, utilisée comme moyen de séduction ou d'oppression. Le narrateur, lui, se réserve de décrire l'action, mais avec une grande économie de moyens, et en tenant toujours compte de l'attente du lecteur. Le temps tel qu'on le perçoit dans le récit, est étroitement lié à l'action et à l'intérêt qu'elle suscite, ralenti dans les moments délectables, accéléré quand il faut conclure : « Il la trompa..., elle se plaignit..., il continua..., elle rompit... » Le temps, tel qu'on le perçoit dans le récit, est donc un temps élastique, malléable, modelé par l'écrivain sur les attentes du lecteur ; à côté du temps réel de l'action et du temps de la représentation, il existe un temps du lecteur, attentif, impatient ou ennuyé, temps sur lequel se règle la narration, et c'est ce que Crébillon a si bien mis en lumière dans *Le Sopha*.

17 Voir notre introduction à *Tanzai et Néadarné*, dans Crébillon, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 1999, p. 260-263.

L'analyse, en fait, se règle sur la réception, et Crébillon reproche à Marivaux de faire fi de la patience du lecteur :

À force de vouloir tout approfondir, ou de saisir chaque nuance, par exemple, on risque de tomber dans les minuties, fines peut-être, mais qui ne sont pas des objets assez importants pour que l'on doive s'y arrêter, et l'on excède de détails et de longueurs ceux qui écoutent. S'arrêter précisément où il le faut, est peut-être une chose plus difficile que de créer¹⁸.

Cette intervention du lecteur modifie la donne. Jusqu'alors, et particulièrement en observant les réactions comiques du Sultan, on pouvait croire que le lecteur avait tort de s'ennuyer; on le jugeait futile, paresseux, indifférent à autrui. Or voici que le conteur vient à l'appui du Sultan et donne raison au lecteur ennuyé: composer est toujours choisir, et faute de choix, l'écrivain tombe dans la monotonie, cette uniformité que Boileau avait déjà condamnée, et dont naquit un jour l'ennui; mais en outre, il aura tort s'il préfère le détail à l'ensemble, et confond minutie et profondeur, comme Marivaux. Tout dans un récit ne doit pas être dit :

Pour bien des raisons, dit la Sultane; ce qui sert à amener un fait, ne saurait par exemple être aussi intéressant que le fait même; d'ailleurs si les choses étaient toujours au même degré d'intérêt, elles lasseraient par la continuité; l'esprit ne peut pas toujours être attentif, le cœur ne pourrait soutenir d'être toujours ému, et il faut nécessairement à l'un et à l'autre des temps de repos¹⁹.

La Sultane, à son tour, lectrice modèle, vient à l'appui du Sultan, avec un renfort de raisons qui ne manquent pas d'intérêt: elles esquissent en quelque sorte une phénoménologie du lecteur, captivé par les faits, mais vite fatigué, attentif aux analyses, mais plus désireux encore d'émotions, et avant tout épris de variété. On trouvera ici un condensé de l'esthétique « moderne »: le lecteur est à la fois esprit et cœur; l'esprit a besoin de réflexions et le cœur a besoin d'émotions, mais le fond de l'âme, c'est la peur de l'ennui; il faut qu'elle soit constamment remuée, qu'elle passe par des états différents, faute de quoi elle tomberait dans la léthargie. On retrouvera sans peine dans cette description la thématique du livre de Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur au XVIII^e siècle*, et cet « art de ne point s'ennuyer » qu'avaient développé Fontenelle et ses disciples, Boureau-Deslandes, et surtout Lévesque de Pouilly: l'art d'être heureux se fonde sur un art de sentir, « issu d'un pacte entre la réflexion et l'activité », et

18 Crébillon, *Le Sopha*, éd. cit., p. 401. Cette critique des « minuties » de Marivaux est constante à l'époque; voir le commentaire de Michel Gilot dans *L'Esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, 1998, chap. III.

19 Crébillon, *Le Sopha*, éd. cit., p. 383.

l'esthétique se fonde sur une « science des sentiments », une « arithmétique des plaisirs » ; en se réglant sur la hiérarchie des plaisirs, l'artiste répond à tous les besoins du corps, de l'esprit et du cœur²⁰. Le conteur Amanzéï joue à sa façon sur le clavier des plaisirs : tantôt la succession des actions excite le lecteur, tantôt la lenteur de l'interprétation le repose et exerce son esprit, tantôt encore l'évocation des amours lui fait battre le cœur. Le lecteur, en fait, ne calcule pas ; il se passionne ou il s'endort ; tout comme le Sultan, il craint sans cesse de s'ennuyer, mais il est tout étonné, à la dernière ligne, que le récit soit déjà fini, et c'est bien là l'effet de toute lecture heureuse.

450

L'art du conteur et du romancier repose sur un découpage et un montage de scènes, et c'est ce que Crébillon a parfaitement montré dans *Le Sopha*. Ce montage suppose une parfaite connaissance des formes du temps dans le récit. Comme on l'a constaté, il se règle sur trois types de durée. La première est celle de la conscience, de la vie intérieure, de cette « extrême promptitude » de réactions qui défie toute description. En « deux minutes », Almaïde et Moclès ont connu le trouble, la montée du désir, et la honte d'y céder ; c'est beaucoup, même si deux minutes, en cette occasion, peuvent être longues. D'autres chutes seront plus promptes, mais ce que Crébillon rend ici à merveille, c'est la violence des transports et la puissance de l'interdit, la succession « des soupirs entrecoupés, de l'inquiétude, de la langueur », et la « force de l'égarment²¹ ». Dans ce tumulte intérieur, on ne trouvera guère de raisonnements, de discours ou de réflexions ; ce que Crébillon expose ici, c'est le pur désordre, la contradiction intérieure, l'irrationnel en acte. Il cultive ces états de confusion, et c'est pourquoi sans doute la chute imprévue de la femme vertueuse ou le fiasco de l'amant présomptueux l'intéressent tant : deux minutes y suffisent, deux minutes intenses. Cette conception de la vie intérieure est originale. Point d'analyse ni d'explication psychologique, mais des enchaînements imprévisibles, un fourmillement de petites perceptions, de petites inclinations, pour parler le langage de Leibniz, un état permanent de vertige ou d'inquiétude, si l'on pense à Locke ; en tout cas une psychologie qui ne doit plus rien à *La Princesse de Clèves*.

Une seconde forme de temporalité est celle de la représentation. L'habile conteur divise son récit en courts chapitres, il s'agit de répartir cette série de tableaux en durées d'une demi-heure, et ce temps mesuré, partagé entre le conteur et son auditoire, Amanzéï le maîtrise parfaitement ; il peut l'étendre, il peut le réduire à un quart d'heure. Il s'efforce aussi de le faire oublier ; après tout, le lecteur ne lit pas la montre à la main. Le Sultan lui avait interdit de dépasser

20 Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Armand, Colin, 1960, p. 229, 242-244 et 245.

21 Crébillon, *Le Sopha*, éd. cit., p. 343.

la demi-heure, Amanzéï ne mentionne les journées qu'à partir du chapitre XIV, quand on approche de la fin. La fiction du récit journalier, qui tenait tant de place dans *Les Mille et une Nuits*, a pratiquement disparu. Ajoutons que la dramatisation de l'instant, tellement forte chez Marivaux, a également disparu. Il faut attendre la fin du récit pour voir le narrateur-sopha impliqué dans son récit et amoureux de son personnage. Mais ce qu'Amanzéï exprime constamment, c'est l'autonomie du récit, ce plein pouvoir de la narration, qui transforme à son gré les personnages, les scènes et le temps selon le bon plaisir du conteur, accordé au plaisir du lecteur.

Reste en effet cette troisième forme du temps, qui appartient au public. Entre le conteur qui propose son jeu, et le lecteur qui peut à tout moment le refuser, le contrat de lecture est en perpétuelle discussion : on retrouvera ce débat avec *Jacques le Fataliste*. Dans *Le Sopha*, le lecteur n'est pas directement impliqué ; mais ne nous méprenons pas sur la présence de ce destinataire balourd et souvent ridicule que représente le Sultan, car il figure le lecteur moyen, prisonnier de ses habitudes, de sa paresse, ce lecteur qui aime les histoires lestes, qui redoute les longues réflexions, qui saisit mal l'ironie et les sous-entendus du conteur, qui craint de mourir d'ennui, mais se plaint que l'histoire soit déjà finie : ce lecteur enfantin, régressif, traditionaliste, c'est nous. Il est vrai que le bon lecteur, ou la bonne lectrice, figure aussi dans le récit sous les traits de la Sultane : une lectrice « moderne », délicate, prompte à saisir l'allusion et toujours complice du conteur. Le conte encadré n'a plus ici le même sens que dans *Les Mille et une Nuits* ; le cadre figure désormais un espace de négociation entre le conteur et le lecteur, entre la modernité du récit et les résistances archaïques du lecteur. C'est pourquoi le temps est aussi en débat. Le conteur, en habile mystificateur, dispose de mille ressources pour captiver le lecteur, mais il n'a pas tous les droits ; le lecteur, lui, n'a qu'un moyen pour mesurer l'effet du récit, et c'est son plaisir ou son ennui, qui font disparaître la conscience du temps ou l'étendent démesurément ; et il n'a qu'un pouvoir, qui est de fermer le livre, de couper le fil de l'histoire.

Une dernière question se pose : après avoir si brillamment mis en scène le dialogue de l'auteur et de son lecteur, Crébillon a-t-il exploité son secret dans le reste de son œuvre ? Le conte présente un cas privilégié : le conteur y est toujours plus ou moins présent, et l'auditeur fait toujours plus ou moins partie du jeu. Aussi faut-il considérer *Le Sopha* comme une exception, une sorte de scène de la lecture, ou d'art poétique du conteur. Mais qu'en est-il du roman-mémoire, ou du roman épistolaire, genres si souvent pratiqués par Crébillon ? Chaque romancier, qu'il s'agisse de Mme de Lafayette, de Marivaux, de Prévost ou de Crébillon, est amené à réinventer pour son compte cette alchimie de l'analyse et du récit d'action dont parlait Jean Fabre. Crébillon lui-même

invente pour *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* une formule qui lui est propre, faite d'un écart ironique entre le passé et le présent de la narration, d'un recours constant à la maxime, à l'interprétation psychologique, mais aussi à la mise en scène de la naïveté et de la maladresse ; jouant de l'instant présent et de la mémoire, il manifeste ici encore une conscience aiguë du temps sous ses différentes formes. Dans un récit épistolaire comme les *Lettres de la marquise*, on voit qu'il attribue à chaque moment de l'échange, lettre ou billet, sa qualité d'instantané mental, tout en l'incluant dans un long développement tragique ; toute marque du temps est effacée, les lettres ne sont pas datées et restent sans réponse, et pourtant, la conscience du temps en marche est partout présente. On retrouvera dans *Les Heureux Orphelins* tous les mouvements de la passion, si « difficiles à peindre », mais ici, l'analyse froide est réservée à l'amant. Autant de formules très élaborées, à chaque fois différentes. Seule manquera la perception du temps du lecteur : elle disparaît peu à peu de l'œuvre de Crébillon, comme si la gloire de l'écrivain le dispensait de ménager son lecteur, ou comme s'il tentait seul d'ultimes expériences ; et c'est pourquoi l'adhésion du public lui fera finalement défaut. On peut avoir l'impression, avec les *Lettres athéniennes*, qu'il n'écrit plus que pour lui-même. Cela l'empêche-t-il d'avoir conscience de la durée ? Sans doute pas. Il n'est pas de littérature sans perception des rythmes, des cadences, des sonorités, des durées, du tempo narratif. C'est cette intuition du temps musical qui définit l'écrivain, qu'il s'agisse de l'accord majeur ou d'un demi-soupir.

COMMENT TUER SON PÈRE À BON ESCIENT

Stéphane Barsacq

Sade est l'homme des sociétés secrètes, au premier rang desquelles celle de ses lecteurs. Les noms de ceux, parmi les écrivains, qui ont favorisé sa présence à travers le xx^e siècle sont connus, et à juste titre célèbres : on trouve, entre autres, Guillaume Apollinaire, Maurice Heine, Jean Desbordes, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski, Jean Paulhan et, près de nous, Michel Delon. Parmi cette pléiade, on sait quel fut le rôle de Gilbert Lely que Michel Delon, soucieux d'établir les filiations et de relever les dignités, a désigné sous le titre de « prince des sadiens ». Gilbert Lely ? On sait aussi à quel point ce grand poète fut l'historiographe passionné du Marquis, et l'un de ses éditeurs les plus scrupuleux : sans Lely, quelque chose du sérieux de Sade nous aurait manqué, cette volonté d'éterniser la moindre action de son héros, presque rendu à l'état de dieu ; quelque chose aussi de sa poésie, quoi que le fait d'associer Sade à la poésie, chose autrefois courante dans le milieu surréaliste, semble désormais un paradoxe, sinon la pire des apories. Mais Gilbert Lely a tenu ferme, il en a fait œuvre. Sa *Vie du marquis de Sade*, un livre écrit, désécrit et réécrit sur toute une vie, est à lire comme une épopée, un hymne, un chant, avec par endroits – lancée avec la vitesse dévorante de la foudre ! –, une parole *oraculaire*.

Un exemple, parmi tant : « Sade, à cette époque, mêlé dans notre aspiration haletante vers la liberté perdue, à ce que l'existence nous livrait encore de divin, figurait pour notre cœur le symbole de l'autonomie de l'homme si abjectement menacée. » Ou encore, telle note de bas de page :

Comme nous terminions ce chapitre (été 1955), notre ami Jacques Hérold nous mandait de La Coste la profanation foraine du château de Sade. Dans l'admirable solitude transformée en théâtre-dancing, le nouvel acquéreur des pierres et du parc a fait représenter une pièce de l'auteur de *Tartarin*, pour le dimanche motorisé des commerçants marseillais. Ce hideux branle-bas, assure-t-on, sera suivi de beaucoup d'autres.

Les ruines de La Coste ont perdu le sommeil. Honte à l'inanité triviale, qui n'hésite jamais à installer ses pourrissoirs au milieu des songes les plus purs.

Il est vrai, avec le recul, qu'au plus fort de la révolution structuraliste, cette parole d'un temps reculé, qui avouait son amour pointilleux du passé, a pu agacer certains tant elle semblait anachronique, mais force est de vérifier qu'elle garde son prestige, et même son génie : une insolence *féérique*. Gilbert Lely reste lui-même à découvrir, comme il a découvert Sade, dans ce qui fonde son amour, cette faculté à désigner le cœur inviolable du sacré, en dépit de son culte rendu aux pires des sacrilèges – du moins en apparence. Que dire de lui qu'on ne découvre avec surprise ? Il a débuté comme poète prodige, en publiant dans *Le Figaro*, dès le début des années 1920 – alors qu'il n'avait pas 20 ans –, des poèmes classiques placés sous l'invocation d'Henri de Régnier. Puis il s'est pris de passion pour André Chénier. Il se voulait alors « classique parmi les classiques », dont il n'ignorait rien des techniques de versification ; et, d'emblée il a choisi la « vieille France ». N'est-ce pas lui qui affirmait de connivence avec la pensée de Charles Baudelaire, Oscar Wilde et des dandys pour qui déplaire était le plaisir le plus noble : « Au XVIII^e siècle, le plus médiocre littérateur, que dis-je ? une prostituée comme La Charpillon dans ses billets à Casanova écrivaient avec plus de pureté que tous nos romanciers actuels » ? Ou encore : « Aucun écrivain de l'Ancien Régime n'est jamais absolument méprisable. »

Mais rien que de très ordinaire pour un enfant né dans un milieu juif, détaché de la religion, qui tenait à montrer sa solidarité avec la France de tous les âges. Avec les années, Lely, sans abdiquer Chénier sur lequel il a écrit des poèmes qu'il maintiendra d'édition en édition, va le remplacer par Sade, avant de remplacer celui-ci à son tour, ultime provocation délibérée, par Joseph de Maistre qu'il disait être le seul écrivain de cette époque qu'il lisait encore, alors que lui-même allait rejoindre sous peu, en 1985, dans la partie sud-est du cimetière Montmartre, les « cendres rassurantes du danseur Vestris et de sa femme, qui jouait les princesses de tragédie en 1780 ». Nombre de lecteurs de Sade ont découvert avec les yeux de Lely, sans savoir que celui-ci avait été proche d'André Breton, puis surtout, au plus fort de la Résistance, l'ami de René Char auquel il a enseigné l'art de la netteté, ce qui nous a valu les *Feuillets d'Hypnos*, son plus beau recueil. Durant la guerre, Lely fut contraint de se cacher. Il put bénéficier, d'août à décembre 1940, à L'Isle-sur-la-Sorgue, de l'hospitalité des sœurs Roze, « descendantes au troisième degré du notaire de monsieur de Sade ». Dans « Quiétude d'un souvenir », le poète le raconte :

Pour moi, hôte sans pécune, de qui le vaste appartement délabré se sanctifiait d'une chapelle particulière, les moyens de ma gratitude envers les vieilles demoiselles était d'ouvrir le matin et de refermer le soir les volets de leurs trente chambres, et, pendant la veillée, près d'un feu de souches de vigne, dans le grand salon irréel décoré de sombres marines peintes par Joseph Vernet, de les faire

rire aux éclats en leur lisant *Le Bourgeois gentilhomme*, tandis que résonnaient au-dehors les mots de la rivière Sorgue à ses moulins inutiles.

Le 26 mai 1940 meurt Maurice Heine, le plus grand connaisseur de Sade. C'est alors que tout se mêle : la mort de l'ami, l'amour pour une femme, Josée, l'exil dans le Lubéron au pied du château de La Coste, autrefois propriété de Sade. Par un transfert des plus singuliers, Lely a pu voir en Sade *un double* : le poète juif, contraint de se terrer, s'est révélé soudain à lui-même dans la figure d'un Marquis que tous les régimes, de Louis XV à Napoléon, ont enfermé. De là, l'intuition fantasque de Lely que Sade symbolise l'homme de la liberté éternelle que tous les tyrans veulent abattre. À travers Sade, c'est lui-même qu'il découvre : un amant de l'amour que la société veut contraindre, et qui est résolu à lui tenir tête, malgré tout, et par le seul moyen qui soit le sien dans son exil : *le verbe*.

Ô murs hyménéens, pandectes de l'azur !
Ô creuset d'une alliance incorruptible !

Toi, l'espace, les monts, Sade, les jours futurs,
La volupté, le verbe, en un seul diamant.

La suite est connue : c'est la reprise, à la Libération, des travaux de Maurice Heine, et les débuts éditoriaux de l'aventure sadienne de Lely qui s'en explique, le 22 décembre 1947, dans une lettre que j'ai retrouvée, une lettre adressée à Raymond Queneau, éditeur pour Gallimard :

Cher Monsieur,

J'ai reçu en son temps votre lettre du 18 dont je vous remercie. Le même jour, le hasard me faisait retrouver les héritiers de Maurice Heine : Monsieur et Madame Meyer-Heine, 11, Bd. Jules Sandeau. Je me suis mis immédiatement en relation avec eux, et il résulte de leur déclaration que, seuls héritiers, ils ont, au décès de mon regretté ami *refusé la succession*.

Lettre étonnante, s'il en est ! C'est décidément le propre de Sade de faire le vide autour de lui, comme de frapper d'un signe éclatant ceux qui l'aiment. En 1950, les opuscules de Maurice Heine relatifs à Sade paraissent donc sous le titre : *Le Marquis de Sade* ; puis, en 1951 et 1952, sous la signature de Lely, c'est le coup d'envoi de la *Vie du marquis de Sade*.

Inutile d'aller plus avant dans la narration des aventures sadiennes de Gilbert Lely que des articles ont cerné, ainsi que la belle biographie de Jean-Louis Gabin. Le roman sadien de Gilbert Lely connaît toutefois un détour peu connu,

que je voudrais m'efforcer de placer à présent dans la lumière. De Maurice Heine à Gilbert Lely, la voie est connue, mais on omet systématiquement de nommer le maître de Gilbert Lely, qui fut lui-même, à son tour, le maître d'Yves Bonnefoy. Ce maître, c'est André Suarès. « Suarès et Lely partageaient une haute nervosité », m'a dit Yves Bonnefoy, le 2 avril 2014, alors que nous évoquions ces deux écrivains. Suarès ? Mais ce sont les mêmes problématiques que celles de Lely : voilà un grand esprit, né en 1868, dans un milieu juif, mais non religieux, un pilier de la *NRf* qui n'a eu de cesse que de vanter la France de Jeanne d'Arc et de la Convention. Sade est l'un des chiffres secrets de Suarès, qui a écrit à son sujet un texte d'une rare puissance : un texte que l'on trouve publié dans *Valeurs* en 1936. Mais auparavant il est établi que Suarès connaissait Sade, comme il s'en ouvre à son mécène, le grand couturier Jacques Doucet, avec qui il a travaillé à la fondation de la bibliothèque du même nom, que rejoindront Aragon et Breton, quelques années plus tard. Ainsi le 23 juillet 1923 :

456

Parler du marquis, mon cher Magicien, le seul marquis, le vrai marquis, le marquis des marquis n'est pas facile. On n'ose même pas le nommer. Je suis assez innocent pour le faire. Il est en moi un noyau que rien ne peut atteindre : toute la mer et tous les océans de l'ignominie le baigneraient, que pas une goutte d'impureté ne s'y pourrait infiltrer. Le marquis de Sade est affreux ; il fait peur ; il lève le cœur ; et certes, il est fou plus qu'à demi. Mais il est d'une réalité et d'un poids terribles. On ne saurait le négliger. Il est original dans un ordre où l'originalité est si rare qu'elle semble impossible. Il a porté au comble la manie des flagellants. C'est le Puma de la volupté sexuelle et il en a fait une jungle. Sade n'eût pas existé, il manquerait un trait à la figure de l'homme et de la misère humaine.

Suarès fait la rencontre de Lely en 1931. Contraint de quitter la rive gauche pour la rive droite, abandonné par Doucet, Suarès vit alors des moments douloureux. Grand écrivain, il se sent dédaigné par la jeune génération. Aragon et Malraux ont eu beau lui manifester de l'intérêt, ils se sont éloignés. Lui reste le dadaïste Pierre de Massot, l'ami de Tzara et Picabia. C'est alors que Lely s'adresse à Suarès pour solliciter une préface de lui. Je reproduis la lettre de Lely à Suarès qui donne le ton de leur échange :

N'ayez aucune crainte, cher Monsieur Suarès. Je ne révélerai votre adresse à personne. Vous dirais-je que je la connaissais par Louis Jou depuis les premiers jours de votre installation, et que je n'osais en quelque sorte me la révéler à moi-même ! En effet, songeant à vous sans cesse et brûlant de vous voir et de vous entendre, je ne pouvais me résoudre de donner à la Poste les lettres que je vous écrivais. Aujourd'hui je me félicite de ma hardiesse, et m'impatiente, et voudrais

que jusqu'à samedi la baguette de Prospéro m'endormît d'un noir sommeil. Je suis tout à vous.

De fait, Suarès écrira une lettre en tête de la première pièce d'inspiration clairement sadique de Lely : *Ne tue ton père qu'à bon escient* publiée en 1932, où l'on peut lire des déclarations aussi magnifiques que celle-ci : « Sans l'intervention d'une idée de meurtre ou de destruction, la volupté n'est qu'un jeu furtif de petite-fille. » Suarès le souligne : « Voilà un conte de poète, tout emporté par cette aile légère qui nous délivre du faux goût comme de la fausse morale. » Avec ce livre, Lely entrera en rapport avec André Breton, à qui il l'adresse avec cette dédicace : « Goûter au foie cru d'une belle jeune fille : cette nourriture est si délicieuse que tu ne pourras plus t'en passer. » À quoi André Breton répondra par l'envoi du livre qu'il a écrit avec Paul Éluard, *L'Immaculée Conception*, rehaussé par ce mot : « À mon cher Gilbert Lely, qui veille au flamboiement de la voûte noire. » À l'époque, les surréalistes font grand cas de Sade, encore que l'on puisse considérer les déclarations de Breton d'une rare faiblesse. Ainsi dans le premier *Manifeste du surréalisme* : « Sade est surréaliste dans le sadisme. » Ou encore dans *La Révolution surréaliste*, du 15 mars 1928 : « Tout est permis par définition à un homme comme le marquis de Sade, pour qui la liberté des mœurs a été une question de vie ou de mort. » Des propos, ni bien novateurs, ni bien pénétrants, qui pourraient aussi bien servir à désigner n'importe quel écrivain de rang : en un sens, Breton prélude aux poncifs. Qu'on compare ces déclarations au grand texte que Suarès publie dans *Valeurs* en 1936, un recueil de ses pensées où chaque aphorisme est une flèche d'Apollon décochée contre les Marsyas de toutes les obédiences.

Dans ce texte, Suarès dialogue avec son disciple Lely par anticipation :

Rien n'est bon dans la femme que le plaisir qu'on prend à la meurtrir et à la souiller. L'avilir, c'est lui donner son prix. La seule volupté réelle qu'on en puisse tirer est le contentement que l'on goûte à la déchirer, enfin à la tuer.

La fureur sexuelle ne se contente un peu que dans le sang ; le rôle de la créature possédée est le seul soupir qui fouette le désir du maître qui possède. Plus elle souffre dans son âme et dans sa chair, plus elle pleure, plus l'épouvante ou le dégoût la prosterne, plus la volupté y trouve son compte. Jamais l'homme n'a eu l'humeur du despote à l'égal du Marquis : il est le vrai dictateur du sexe, celui qui se permet tout, s'il croit tout pouvoir impunément. L'esclave foulé aux pieds dans l'ordure et le sang, il ne conçoit pas d'autre relation entre les sujets et le maître. Le marquis de Sade fait, à tout propos, la théorie de cette complexion monstrueuse. Il est dogmatique en diable, et tout à fait dans la logique de la nature, telle qu'il la conçoit, telle qu'elle est selon lui.

Et Suarès de continuer, lui qui a écrit un *Dostoïevski* qui fit date en 1913 – un livre qui revient sans cesse dans le journal d’Etty Hillesum, qu’elle rédigea dans le camp de Westerbork :

Où l’on voit combien Dostoïevski est profond et, par contrecoup, la profondeur opposée du marquis : sans que Dostoïevski ait jamais lu les œuvres de Sade, il a les mêmes vues sur le principe de la morale. Dans *Les Karamazov*, Dostoïevski déclare nettement que l’athée véritable n’a aucune raison de se rien défendre, peut et doit tout se permettre : le crime lui est aussi légitime que la plus pure vertu est naturelle au saint et au fidèle.

Sans Dieu, il n’est pas d’âme immortelle ; le propos même en est risible. Dans ce désert infini, la fureur du « Moi » se donne tous les droits : elle n’a pas de limite dans le mal que les moyens et la force de le faire. Car ce qui est le mal pour la victime est le bien pour le bourreau, ou peut l’être. Il n’y a donc ni bien, ni mal.

Tout de même, le marquis de Sade fonde en raison toute son infamie : il en dresse le code sur le mépris et la négation de Dieu.

458

Le texte continue sur plusieurs pages. Mais il faut prendre garde à l’année. Ce texte paraît en 1936, l’année même où Suarès voit son grand livre contre Hitler, Mussolini et Staline, *Vues sur l’Europe*, censuré par les éditions Grasset, qui l’impriment et le retirent aussitôt de la vente. Suarès est alors l’opposant principal à Hitler, comme à Staline. D’où son isolement, mais aussi sa rage de prophète à dire et redire en tout texte ce qu’il voit se dessiner : la bride lâchée à tous les instincts de meurtre, dans la bêtise satisfaite. À quelques mois près, André Breton publie *L’Amour fou*, la plus fausse des bluettes, d’un ton lâchement sentimental, digne d’une communiante en transe. Suarès, de son côté, écume, et publie ses visions :

Le monstre, ici, n’a plus rien d’humain. Il est au-dessous de toute bête. L’homme de Sade n’a plus de nom dans la série animale. La négation de Dieu a son terme dans la haine de la vie, et une haine si parfaite qu’elle met le plaisir dans le meurtre et la nourriture dans l’excrément.

Il faut bien avouer qu’en son ordre, le marquis de Sade est une cime : les plus noirs abîmes sont parallèles aux plus hauts sommets. Une telle force et une telle suite dans le mal ne sont pas d’un esprit ordinaire. Sade est le nihiliste de l’Erèbe : c’est au nom du Très Bas qu’il pense, qu’il parle et qu’il agit.

On sait qu’après la guerre, la question du statut de Sade reviendra hanter la culture humaniste, et que certains voudront voir en lui le signe précurseur du nazisme. Mais personne pour dire que Suarès l’a écrit avant même la catastrophe qu’il a annoncée : il était urgent soit de l’oublier, soit de dire le contraire, ce que fit Lely qui *tua son père à bon escient*, en prenant le chemin contraire, au point de

faire de Sade le promoteur de l'amour même. Il n'empêche : la leçon de Suarès ne fut pas perdue, entre autres pour Jean Paulhan qui savait à quoi s'en tenir, lui à qui Suarès écrivit le 8 mars 1940 :

Vous savez, le Marquis me préoccupe depuis longtemps. J'ai même commencé jadis un portrait en partie double : Le vieux Marquis de Mirabeau, l'ami des hommes, la face positive, et le Marquis de Sade, la négative. À mes yeux, tout le XVIII^e siècle oscille entre les deux. Et tous les deux, de province. Philosophiquement, le Marquis gagne tout ce qu'il perd en science. Je le regarde comme le terme extrême et fatal des mœurs de son siècle, et d'une classe sociale : l'akmé d'humeur érotique et de la vie oisive, de la culture rationnelle propres à la noblesse sans emploi. Laclos les voit du dehors, Sade est au-dedans.

Suarès et Lely ? L'histoire de leur relation se perd, hélas !, assez tôt dans la nuit. À noter toutefois que, lorsque Lely s'adressait à Suarès, il faisait référence à Prospéro, sur qui Suarès a écrit des pages admirables dans *Poète tragique*, paru en 1921. La référence shakespearienne continuera de manière souterraine, puisque, dans *Ma civilisation*, le grand recueil de poèmes de Lely, écrit lors de la guerre, et publié en 1947 à la galerie Maeght, quelques mois seulement avant la mort de Suarès, Lely se présente comme le « nouveau Troïlus » et revient sur la figure fantasmée de Cressida. Référence shakespearienne, entre toutes, mais aussi bien suarésienne, puisque Suarès fit paraître une *Cressida* en 1913 – une œuvre que Stefan Zweig traduisit en allemand, et où il anticipait la pensée développée par Lely, comme quoi Shakespeare nous présente des jeunes femmes vêtues des plus beaux atours, les mêmes que celles que Sade nous présente, mais qu'il déshabille et qu'il met à nu. Envoyant *Ne tue ton père qu'à bon escient* à Georges Hugnet, Lely n'avait-il pas écrit dans une formule d'un *auto-sadisme* rare « ce livre n'a que le mérite d'impliquer mon admiration pour les élisabéthains » ? Qu'importe : le conseil de Suarès dans sa préface sera suivi : « Ne pas se marchander est bien plus rare que faire don de soi. »

LA MÉCHANCETÉ AU SERVICE DU SOUVERAIN BIEN
CHEZ JEAN-PIERRE CAMUS ET SADE

Svein Eirik Fauskevåg

ANTHROPOLOGIE LITTÉRAIRE

Le présent article propose une étude conjointe de certains passages de l'*Histoire de Juliette* et de *L'Amphithéâtre sanglant*, deux œuvres que sépare plus d'une centaine d'années. Toutes deux mettent cependant en scène la solitude radicale d'individus qui ne sont gouvernés ni par l'amour ou l'altruisme, comme l'exige le christianisme, ni par l'instinct social, comme le préconise la tradition aristotélicienne. Leurs récits de l'abjection, de la luxure et des agissements malhonnêtes offrent pourtant une dimension gnoséologique, représentant ce qui est humainement possible, voire impensable. La pensée et l'imagination y présentent une force créative et expérimentale qui permet de sonder les mobiles les plus secrets qui poussent l'homme à agir. Nous y apprenons les effets possibles, inconcevables même, que peuvent entraîner les actes humains lorsqu'ils s'éloignent des repères socio-culturels et religieux auxquels l'être humain se cramponne d'habitude dans sa tentative de se connaître soi-même. Se pose alors la question de la définition de l'humain.

Les recueils d'« histoires tragiques », publiés avant 1640, de Jean-Pierre Camus tentent de répondre à cette question par la mise en scène d'existences corrompues, contraintes de se mirer au fond de l'abîme où elles se trouvent plongées. Comme ce sera le cas plus tard chez Sade, il s'agit d'individus arrachés aux lois divines et aux préceptes éthiques en vigueur : pour eux, la seule voie qui conduise au bien suprême est celle, cyniquement égoцентриque, de la sensation la plus complexe et la plus intense¹. Si l'œuvre obscène de Sade prolonge ainsi

1 Écoutons par exemple Saint-Fond dans l'*Histoire de Juliette* : « J'étais couvert de malédictions, d'imprécations, je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais : oh ! Juliette, Juliette ! je n'ai jamais été si heureux de ma vie. » (Sade, *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1998, p. 411.)

la tradition baroque des « histoires tragiques »², elle n'en exacerbe pas moins l'expression de l'horreur et de la combinatoire des atrocités criminelles.

En substituant à l'univers chrétien l'ordre profane du désir physique, les personnages camusiens comme sadiens aspirent à opérer une subversion axiologique : pour eux, la méchanceté criminelle confère à la vérité humaine un nouveau fondement. Érigé en principe à la fois éthique et biologique, le mal suffit alors à caractériser ce que le comportement humain a de plus vrai.

LE CAS DE SAINT-FOND

462

C'est Saint-Fond, personnage central de l'*Histoire de Juliette*, qui théorise le mieux le déterminisme lié au mal, fondement du souverain bien. La méchanceté criminelle y est érigée en bien suprême, surpassant tous les autres biens dans l'ordre naturel et leur donnant leur valeur. C'est dire que l'« homme le plus dur, le plus féroce, le plus traître et le plus méchant, sera nécessairement le plus heureux³ ». Comme souverain bien, la méchanceté est assimilée à une fin en soi, apparaissant en même temps comme le chemin qui y mène. C'est que le mal constitue l'essence de l'univers, conçu comme une totalité matérielle dont les éléments fondamentaux sont les « molécules malfaisantes⁴ ». Le mal est l'entité qui explique tout ce qui existe : « Je lève les yeux sur l'univers, je vois le *mal*, le *désordre* et le *crime*, y régner partout en despotes⁵. »

Après avoir réfuté le christianisme, ses dogmes et sa notion de Dieu, Saint-Fond professe sa propre théorie, quasi gnostique⁶, d'un Dieu créateur du mal⁷ : puisque les individus formés « à son image » sont imprégnés de mal, ils pratiquent nécessairement « la vengeance, la barbarie, la méchanceté, l'iniquité, la scélératesse⁸ ». Car « l'âme de l'homme n'est que l'action du *mal* sur une matière déliée⁹ ». En conséquence, il « n'existe point d'être bon¹⁰ » ; la bonté n'équivaut qu'à une carence en mal, à ce qui empêche l'homme de parvenir au

2 Voir Maurice Heine, « Le marquis de Sade et le roman noir », dans *Le Marquis de Sade*, Paris, Gallimard, 1950, et Jean Fabre, « Sade et le roman noir », dans *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968.

3 Sade, *Œuvres*, éd. cit., t. III, p. 459.

4 *Ibid.*, p. 535-541.

5 *Ibid.*, p. 533.

6 Voir Pierre Klossowski, *Sade mon prochain, précédé de Le Philosophe scélérat*, Paris, Éditions du Seuil, 1947.

7 Voir Sade, *Histoire de Juliette*, deuxième partie, dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, p. 533 : « [...] il existe un Dieu : une main quelconque, a nécessairement créé tout ce que je vois, mais elle ne l'a créé que pour le *mal*, elle ne se plaît que dans le *mal*. » Il s'agit d'un Dieu qui est un « être très vindicatif, très barbare, très méchant, très injuste, très cruel » (*ibid.*, p. 534).

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 535.

bonheur qu'il désire par-dessus tout, car le mal, identifié à la nature même, est une fin qui vaut par elle-même : « [...] ce que nous appelons improprement le *mal*, ne l'est réellement point¹¹. » Saint-Fond en déduit que seule la méchanceté pratiquée de façon systématique présente un caractère absolu, conformément à l'essence malfaisante de la nature¹². En opposition avec la tradition aristotélicienne selon laquelle le bonheur est vertueux, le bien suprême s'identifie à un excès de plaisir charnel, qui n'est accessible qu'à l'homme qui se livre à la férocité et à l'inhumanité de ses passions, car le comportement lubrique sert le mieux « la nécessité du *mal éternel* et *universel* dans le monde¹³ ». Convertie en bien suprême, la méchanceté devient le principe de toute action proprement naturelle.

La théorie d'un Créateur du mal est fortement contestée par Clairwil, libertine scélérate, qui oppose à Saint-Fond son propre argument matérialiste, fondé à la fois sur la haine du Dieu des chrétiens et sur le besoin d'une jouissance charnelle en conformité avec le mal, qui en lui-même sert la nature. Clairwil et Saint-Fond se rejoignent donc pour proclamer une idée qui traverse toute l'œuvre obscène de Sade : se vautrer dans les péchés, c'est libérer l'énergie physique qui enlève l'angoisse de la mort en procurant la volupté sensuelle la plus intense. À l'idée traditionnelle du salut de l'âme se substitue, comme fin indépassable, celle du plaisir des sens porté au paroxysme de la malfaisance.

Déchu du statut ontologique élevé dans le christianisme, le héros sadien exacerbe sa conduite athée et sa pratique matérialiste afin de pouvoir aspirer à une toute-puissance dans le mal, à une cruauté qui se mesure à la bonté infinie et à l'omnipotence du Dieu chrétien : atteindre le souverain bien, c'est être Dieu qui a l'orgasme.

EXPÉRIMENTER UNE NOUVELLE CONCEPTION DE L'HUMAIN

Par sa représentation hyperbolique de l'horreur sexualisée, la fiction sadienne porte la tradition épicurienne à son paroxysme matérialiste : arracher à l'homme les masques hypocrites dont l'affuble la civilisation chrétienne, c'est démontrer que le *summum bonum*, ainsi que le chemin qui y mène, résident dans le plaisir du bas-ventre. Au début du XVII^e siècle, l'œuvre de Camus mettait déjà en évidence les conséquences abominables de la libido sensuelle substituée à la bonté divine, bafouée comme principe d'explication fondamental de l'existence humaine. L'opération fictionnelle de Camus consiste à exhiber des exemples

¹¹ *Ibid.*, p. 533.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 537.

d'un comportement régi par l'énergie pulsionnelle, déterminé par une cause cynique : la concupiscence insère inexorablement les personnages dans un univers où règne la « guerre de tous contre tous », comme le dit Thomas Hobbes.

Sans vouloir ruiner le fondement divin sur lequel repose la hiérarchie des valeurs éthiques du christianisme, ni saper ses préceptes théologiques, l'œuvre de Camus rejoint cependant celle de Sade dans sa mise en scène de l'homme en proie à ses appétits sensoriels, en rupture avec la pensée chrétienne d'une noblesse de l'âme. Chez Camus comme chez Sade, l'être humain cède à la véhémence de ses passions afin d'optimiser son bien-être matériel. *L'Amphithéâtre sanglant* ne va pas cependant aussi loin que *l'Histoire de Juliette*, où s'exalte le déroulement matériel privant l'être humain de la valeur et de la dignité qui, selon le christianisme, l'élèveront au-dessus des bêtes, des pierres ou des plantes¹⁴. Le héros sadien réclame un statut ontologique qui le situe de plain-pied avec les autres produits naturels, l'autorisant à pratiquer un matérialisme foncier et un rationalisme instrumental qui, par son intensité blasphématoire, outragent les bonnes mœurs et violent la haute valeur attribuée à l'humain dans l'anthropologie chrétienne. Celle-ci situe l'homme au sommet de l'échelle des êtres, où il couronne la création. Si l'œuvre obscène de Sade traduit un effort culturel extrême pour expérimenter à nouveau ce qu'est l'humain, c'est en alliant l'homme à un naturalisme qui arrache la méchanceté à la perspective transcendante si chère à la pensée baroque de Camus.

464

Il n'empêche que l'œuvre de Camus, comme celle de Sade, se complaît à détailler les conséquences affreuses qui résultent d'un égoïsme motivé par la quête du souverain bien, identifié à l'assouvissement des pulsions charnelles. Ce faisant, l'œuvre sadienne érige la méchanceté en exemple à suivre pour l'être conscient de son statut insignifiant au sein d'une nature bouillonnante. Tout au contraire des nouvelles camusiennes. L'univers criminel et impudique y découle aussi des lois quantitatives de la matière ; la visée idéologique reste cependant différente, car *L'Amphithéâtre sanglant* met la méchanceté au service d'un christianisme militant : l'ambition est de ramener le pécheur dans le giron de l'Église. Démasquer la méchanceté comme force naturelle qui détourne l'homme de sa destination divine, c'est l'inciter à la conversion. Camus s'en tient à un augustinisme selon lequel la méchanceté est la structure d'un comportement qui mène à la perte.

L'augustinisme présente la nature humaine comme paradoxale : d'une part, l'homme est corrompu et tend au mal, ayant contracté le péché originel ; de l'autre, il présente une ressemblance fondamentale avec Dieu, car sa nature est

14 À l'instar de La Mettrie ayant publié en 1748 *L'Homme-plante*, Noireuil « ne voit dans l'homme qu'une espèce de plante absolument matérielle » (*ibid.*, p. 412).

porteuse de l'image divine, celle de la justice et de la sainteté auxquelles il fut originellement promis. Les passions de l'homme ne sont donc pas originellement mauvaises, comme elles le sont selon Saint-Fond, qui fait de son Dieu créateur le « centre de la méchanceté¹⁵ », assimilant celle-ci aux lois de la matière. Inhérente à la nature humaine, la brutalité pulsionnelle ne peut conduire à la vie bonne que par une jouissance physique exacerbée par les humiliations atroces et les supplices sanglants, que le héros sadien subit ou exerce sur autrui. L'œuvre de Camus expérimente de même des existences perpétuellement tendues, acharnées au désir charnel, à la poursuite des biens terrestres. Les passions y incitent à la méchanceté sans être pour autant considérées comme mauvaises en elles-mêmes; foncièrement neutres, elles ne deviennent mauvaises que par l'usage abusif qu'en fait l'homme coupable de péchés. Camus comme Sade expérimentent ainsi une vision de l'homme livré à sa seule énergie pulsionnelle.

LA MÉCHANCÉTÉ COMME *EXEMPLUM* DIDACTIQUE DANS *L'AMPHITHÉÂTRE SANGLANT*

Conçu selon l'idée baroque du *theatrum mundi*, ce livre déroule des actions tragiques et terribles, conséquences des passions humaines qui déraillent en s'écartant de la loi divine et des normes éthiques. La première nouvelle, intitulée « L'avare infortuné », forme « un exemple funeste » de l'aveuglement qu'entraînent l'avarice et la cupidité, sources d'actes barbares et violents, de meurtres, de suicide et d'accouchement d'un enfant mort.

L'action gravite autour de Crispian, jeune gentilhomme mécontent de la part qui lui revient de l'héritage important laissé par son père. Il a recours à la violence et à l'abus de pouvoir pour s'emparer des parts échues à ses deux sœurs. À ces fins, il essaye d'empêcher le projet de mariage de l'aînée, Spinelle, avec Sidoine, jeune homme « de bonne maison », car il veut usurper les biens de Spinelle ainsi que la part d'héritage que lui a léguée par testament sa sœur cadette, forcée par Crispian à prendre le voile. Or, ne pouvant résister à l'ardeur de leur amour, Spinelle et Sidoine consomment clandestinement leur mariage, puis s'enfuient, espérant qu'avec le temps Crispian reviendra à la raison, ce qui n'arrive cependant pas. Au contraire, il intente un procès à Sidoine, réussissant non seulement à faire annuler le mariage que celui-ci avait contracté avec Spinelle, mais aussi à le faire « condamner comme ravisseur à perdre la tête¹⁶ ». Par contumace, Sidoine est exécuté en effigie. Se voyant offensée et déshonorée, sa famille tente d'« arracher cet infâme portrait¹⁷ » pour rétablir l'honneur

15 *Ibid.*, p. 535.

16 Jean-Pierre Camus, *L'Amphithéâtre sanglant*, éd. Stéphan Ferrrari, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 184.

17 *Ibid.*

familial. Au cours de cette tentative, Éléazar, le cousin de Sidoine, tue un des hommes de main de Crispian. Celui-ci obtient par la suite la condamnation à mort d'Éléazar. Pour se venger, Éléazar provoque Crispian en duel, mais tombe lui-même dans une embuscade, lâchement tendue par son duelliste. Cette trahison entraîne cinq morts : Crispian est transpercé par l'épée d'Éléazar ; Éléazar décapité ; la femme de Crispian meurt en accouchant d'un enfant mort ; le fils laissé par Crispian s'éteint « entre les bras de son grand-père¹⁸ ».

L'appétit immodéré des biens matériels enclenche donc une série d'actes malveillants, mis en scène dans leurs effets cruellement concrets. L'avidité est étudiée de façon quasi expérimentale, sans profondeur psychologique, au seul niveau du comportement, à l'écart du niveau abstrait de la philosophie morale. Replié sur lui-même, le désir excessif engendre une conduite aux répercussions néfastes. Les actes exécrables et les écarts comportementaux se jouent dans l'arène tragique par excellence qui est celle de la famille et des rapports d'amitié. Camus reste ainsi fidèle à l'idée aristotélicienne selon laquelle l'expression pathétique la plus efficace est le produit d'une action funeste déroulée dans le champ privé où se déchire le tissu familial¹⁹.

L'Amphithéâtre sanglant ne met pas seulement en scène l'horreur des péchés, actes criminels ou transgressions morales, mais aussi le tourment et les peines mérités selon la volonté divine et le code éthico-juridique en vigueur. Les dimensions effrayantes de l'existence humaine, associées à la force des pulsions charnelles, s'expriment dans une perspective théologique où se ritualise le jugement de Dieu, qui est toujours juste. Narrer la méchanceté et son châtement cruel, c'est user d'une stratégie apologétique et édifiante ; l'écriture camusienne érige l'acte malfaisant en *exemplum* tragique, faisant du récit de la méchanceté un outil didactique, conformément au dessein émis dans le préambule du recueil : « Il n'y a point de doute que l'*exemple*, soit lu, soit représenté, a un grand ascendant de persuasion sur les esprits²⁰. » Les actes passibles d'un verdict de culpabilité, exposés sans fard, permettront au lecteur de visualiser mentalement²¹ la malédiction à laquelle est condamné l'homme qui se complait dans le crime, car « à des gens de chair et de matière, il faut des occurrences de sang pour les émouvoir, et pour leur crier qu'ils ne suivent pas leur carrière, s'ils

18 *Ibid.*, p. 185.

19 Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, chap. 14, 1453b et 1454a, p. 81 et 82. Voir aussi Thierry Pech, *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 307.

20 Jean-Pierre Camus, « L'Auteur au Lecteur », dans *L'Amphithéâtre sanglant*, éd. cit., p. 180 (nous soulignons).

21 Voir *ibid.* Voir aussi la nouvelle intitulée « La sanglante chasteté », dans *ibid.*, p. 199 : « Ô Dieu, il n'appartient qu'à votre puissance adorable de faire sortir la lumière du milieu des ténèbres, et de tirer le bien du mal ! »

ne veulent terminer en une fin malheureuse²² ». La punition revêt un caractère impitoyablement cruel (misère avilissante, corps démembré ou ensanglanté, souffrance profonde) qui répondra à la puissance répétitive du mal.

Que, par sa structure interne, le mal secrète douleur et misère est ce qu'illustre l'exemple de Parménon, jeune prêtre qui se laisse aller à une vie de débauche et aux plaisirs de la chair, dans la nouvelle intitulée « La fin misérable ». Oubliant ses origines pauvres, il accumule des biens terrestres au détriment de sa vocation spirituelle. Son égoïsme, fortifié autant par le « feu de la concupiscence²³ » que par l'orgueil d'avoir fait une brillante carrière intellectuelle, le précipite dans l'hérésie et « la haine du prochain²⁴ ». Malgré les apparences de bien-être et de contentement existentiel, la vie de Parménon n'est comparable qu'à un clocher qui tombe en ruine : « Rien ne pare tant une Église que le clocher, mais quand il est debout ; car quand il vient à tomber, elle en est accablée. Quand le sel est corrompu, avec quoi salera-t-on²⁵ ? » Jeté « dans les ténèbres du cachot », Parménon est finalement « condamné à mourir ignominieusement en une potence »²⁶.

Revêtue de la force esthétique de la narration, l'omniprésence du mal prend place dans un argumentaire didactique qui vise à rendre la méchanceté reconnaissable sous ses multiples formes d'ignoble négativité. Les exemples de méfaits exécrables forment autant de « lieux » cognitifs destinés à inciter le lecteur à prendre conscience des ravages que provoque la méchanceté. Exemplifier l'étendue du crime, c'est pousser le lecteur à se détourner des vices qui le perdent, à faire son *mea culpa* et à s'acheminer vers le souverain bien, assimilé au salut de l'âme. En accumulant, à ces fins, des cas de « convoitise charnelle » et de leurs effets néfastes, les nouvelles camusiennes recourent le catalogue des péchés qu'on peut lire dans l'Épître aux Galates :

On sait bien tout ce que produit la chair : fornication, impureté, débauche, idolâtrie, magie, haines, discorde, jalousie, emportements, disputes, scissions, sentiments d'envie, orgies, ripailles et choses semblables – et je vous préviens, comme je l'ai déjà fait, que ceux qui commettent ces fautes-là n'hériteront pas du Royaume de Dieu²⁷.

22 *L'Amphithéâtre sanglant*, Préface à l'édition de 1630, citée dans Sylvie Robic-de Baecque, *Le Salut par l'excès. Jean-Pierre Camus (1584-1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 401.

23 Jean-Pierre Camus, « La fin misérable », dans *L'Amphithéâtre sanglant*, éd. cit., p. 208.

24 *Ibid.*, p. 213.

25 *Ibid.*, p. 208.

26 *Ibid.*, p. 212.

27 Épître aux Galates, v, 19-21, dans *La Sainte Bible*, trad. École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1961, p. 1541-1542.

L'Amphithéâtre sanglant détaille amplement les expressions concrètes que prend le principe du mal, où excelle l'homme tourné vers les biens terrestres, annonçant la complexité pulsionnelle que revêt la méchanceté dans *Histoire de Juliette*. Les nombreuses transgressions des lois religieuses et morales dont l'œuvre de Camus fait un exposé circonstancié s'inscrivent dans un répertoire d'actions criminelles : adultère, coups de couteau, décollation, duel, embuscade, empoisonnement, inhumation d'un vivant, jalousie, lynchage, meurtre, pendaison, parricide, rapt, strangulation, trahison, viol. Comme ce sera le cas chez Sade, l'empirisme tragique de Camus s'opère par induction : le récit présente des événements singuliers et spéciaux qui fonctionnent comme autant de spécimens prouvant l'universalité du mal.

468

Afin d'œuvrer pour le salut des hommes, la narration camusienne présente ainsi des exemples de désacralisation et de désocialisation, témoignages de la situation existentielle qui est celle de l'individu coupé de l'ordre divin. Ces exemples, qui absolutisent le mal, ne sont pas destinés à une application pratique ; leur fonction didactique réside dans l'effet escompté sur le lecteur : la contemplation mentale de l'abjection et du malheur où est précipité l'homme adonné à la méchanceté, dessillera les yeux du lecteur, qui prendra conscience de la puissance du mal dissimulé derrière la façade en apparence la plus admirable et la vertu la plus affermie. Confronté au visage effroyable de la méchanceté, le lecteur s'engagera sur le chemin du salut.

En tant que technique du mal, la méchanceté apparaît comme une pratique qui vaut par elle-même, car elle seule exacerbe la jouissance charnelle et assure l'expérience intensifiée de la condition matérielle. Au moyen de la méchanceté ainsi comprise, l'œuvre de Camus comme plus tard les textes obscènes de Sade tentent de répondre à une question fondamentale : qu'est-ce que l'homme dépossédé des principes religieux et éthiques, ramené à son désir sensuel, seul mobile de ses actions ? Pour y répondre, l'anthropologie sadienne met l'accent sur la brutalité sexuelle au cœur de la nature humaine ; privé des masques dont l'affuble la civilisation, l'humain n'est authentique que dépouillé de ses dimensions spirituelles. L'écriture camusienne révèle de même l'aspect hideux du désir coupé de l'idéalité transcendante. Mais ici, la méchanceté, contemplée sous l'optique du Dieu justicier des chrétiens, est l'effet d'une nature humaine déviée de sa vraie destination ; en témoigne le jugement inexorable porté par Dieu, jugement qui met en relief le caractère abominable des actes méchants. *L'Amphithéâtre sanglant* accumule par conséquent des exemples de la punition infligée par la justice divine, toujours victorieuse, détaillant la dureté de ce verdict aussi fatalement cruel que le crime perpétré par l'homme qui s'adonne au mal.

L'écriture camusienne s'inscrit dans une tradition apologétique qui remonte à Augustin²⁸ et qu'a favorisée le concile de Trente, dont Camus fut un partisan convaincu. Le didactisme augustinien définit la méchanceté comme une force qui prive l'existence humaine, tournée vers la vie éternelle, de son orientation première, car connaître la volonté de Dieu et se connaître soi-même est le but de la vie humaine placée sous la Providence divine. Le comportement déréglé écarte le méchant de cette fin, constituant une entorse au dessein de Dieu, divulgué par la Révélation.

Chaque nouvelle est dotée d'un titre qui signale les « effets funestes » que causent les infractions aux lois divines, ainsi que les mobiles qui y poussent, lesquels sont notamment : l'appétit du pouvoir, la cupidité, le dévergondage, l'envie, l'orgueil, et l'amour sous toutes ses formes morbides (notamment désespoir, jalousie, soif de vengeance). La dynamique de la méchanceté est le plus souvent spécifiée par un adjectif qualificatif inscrivant d'emblée les incidents narrés dans le champ axiologique, car impliquant un jugement de valeur : « Les injustes parents », « L'amant désespéré », « Le parricide malheureux », « L'inepte vanterie », « La funeste supercherie », « L'enfant débauché », « L'impudent adultère ». Les épithètes viennent ainsi renforcer la fonction des titres, annonçant les conséquences tragiques de la méchanceté convertie en acte pratique.

La nouvelle intitulée « La coustillade », dont le titre ne comporte aucune épithète, illustre l'indomptable intensité pulsionnelle que font naître l'infidélité et la perfidie. Il s'agit d'un coup de couteau qui défigure le visage de Cédrine, la belle fiancée de « Flodoard, brave Gentilhomme plein de bien et de créance dans son pays²⁹ ». À sa fiancée il passe « un rasoir [...] au travers du visage », qui est ravagé par une blessure hideuse et sanglante ; poussé par la fureur de son désir charnel, Flodoard veut ainsi se venger, car Cédrine, qu'il convoite ardemment, est une femme artificieuse et infidèle, l'ayant humilié par son orgueil et trompé avec Artaban, d'une naissance plus noble que la sienne. Les deux prétendants en viennent aux mains : « Flodoard passa sur lui [Artaban] d'une telle furie qu'il le perça dans la gorge, et lui fit vomir l'âme avec le sang »³⁰, puis il fuit la France. Le bilan est donc que la belle Cédrine, affreusement enlaidie, « perdit en peu de temps ses deux amants, sa fortune et sa beauté », réduite à épouser « un pauvre cadet [...] au-dessous de la condition de Flodoard »³¹. La méchanceté provoque une difformité qui est discontinuité existentielle, dérangeant la stabilité psycho-

28 Voir Thierry Pech, *Conter le crime*, op. cit., p. 54-55.

29 Jean-Pierre Camus, « La coustillade », dans *L'Amphithéâtre sanglant*, éd. cit., p. 251.

30 *Ibid.*, p. 255.

31 *Ibid.*, p. 256.

émotionnelle aussi bien que physiologique de l'individu. Les actes de violences et de flétrissure battent en brèche la normativité comportementale qu'implique l'ordre harmonieux et juste institué par Dieu.

Cela ne veut pourtant pas dire que les sentiments apparaissent comme mauvais en soi. Comme nous l'avons dit ci-dessus, Camus leur attribue plutôt un statut neutre, faisant dépendre leur valeur de l'usage qu'on en fait, conformément à l'anthropologie augustinienne du XVII^e siècle. Or, cet usage tient à la direction de notre esprit, assimilée à la direction de la vue. Le regard en vient à occuper une place importante, car il est censé former le lien entre le monde extérieur et notre volition : impliquant un jugement de valeur, le regard traduit notre attitude morale³². Théologie et éthique s'associent pour assimiler la vie intime de l'homme aux impressions réfléchies dans son âme, telles qu'en décide l'optique choisie. C'est en conséquence que la méchanceté est considérée comme l'archétype d'une âme détournée de la perspective divine, car, comme un miroir, le regard de Dieu réfléchit l'inconstance et la corruption humaines pour les condamner. L'œil de Dieu, qui voit tout, reflète l'ensemble des péchés, donnant à la méchanceté son relief éthiquement tragique.

470

La nouvelle intitulée « Le puant concubinaire » illustre cette idée d'un dérapage d'optique. Le protagoniste, Épaphrodite, y mène une vie dissolue, se livrant sans retenue à des actes de débauches. En dépit d'une bonne formation théologique et philologique, il n'hésite pas à pervertir un « grand nombre de femmes et de filles³³ », jusqu'au moment où il se jette à corps perdu dans sa passion pour une jeune fille d'une beauté éblouissante. Il se moque des règles de fidélité à l'Église et des vœux auxquels il s'était engagé, obsédé par cette jeune fille qui, très rusée, ne l'aime que « par intérêt³⁴ ». Formant un couple extraconjugal, ils violent scandaleusement les principes moraux prescrits pour un train de vie chrétien. Tombé grièvement malade, Épaphrodite, à l'article de la mort, néglige même les sacrements de l'Église, préférant trouver du réconfort dans les étreintes amoureuses de sa concubine ; celle-ci l'avait convaincu que l'acte sexuel le comblerait d'une nouvelle vitalité ; or, Épaphrodite meurt en plein coït. Ayant cédé au désir excité par sa tentatrice, il s'est volontairement livré à des actes non seulement proscrits, mais encore passibles de la damnation éternelle.

Pour porter un jugement éthico-religieux, le narrateur intervient continuellement dans le récit en se référant à l'optique qui est celle du Dieu justicier : « Voyez encore comme ce misérable méprisait les richesses de la

32 Voir Delphine Reguig-Naya, « Ces “vérités qui nous regardent”. Voir et juger chez Pierre Nicole », dans Bernard Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, Honoré Champion, 2005.

33 Jean-Pierre Camus, « Le puant concubinaire », dans *L'Amphithéâtre sanglant*, éd. cit., p. 240.

34 *Ibid.*, p. 241.

bonté et longanimité de Dieu pour se recueillir un trésor de colère au jour de la vengeance³⁵ ». Sous l'emprise de son instinct sensuel, Éphrodite s'était détourné de la perspective divine, qui divulgue les châtiments que mérite le méchant. Les conséquences à la fois biologiques et éthico-religieuses marquent alors le « corps misérable » du défunt, étalant la fin exécrationnelle qui attend celui qui avait fait fi des punitions qu'inflige Dieu qui, invisible, se fait connaître à travers ses jugements :

Presque dès une heure après que l'âme l'eut quitté, il devint charogne si infecte que non la chambre seulement, mais toute la maison n'était plus habitable pour l'excès de puanteur. À peine put-on trouver personne qui voulut ensevelir : mis dans une bière, la putréfaction perce le bois et se fait sentir partout. On l'enduit de poix, de cire, de mastic, on applique du cuir aux jointures avec de la colle forte : tout cela n'y fit rien. [...] On l'enterre dans l'Église, et quoiqu'il eût six pieds de terre et une tombe sur ce corps, il emplit toute l'Église d'une telle infection qu'on fut contraint de le déterrer pour le mettre dans le cimetière. Aussitôt tout l'air du cimetière fut empuanti, et nul n'osait plus passer pour aller à l'Église³⁶.

Ce cadavre est finalement jeté dans la rivière, « dont les eaux furent tellement empoisonnées qu'on y trouva depuis quantité de poisson mort ou tout pourri³⁷ ». La concubine, privée de son héritage, est « réduite à une extrême mendicité³⁸ ».

Tel est le jugement rendu par Dieu sur « les sales, les impudiques, [...] les adultères, les fornicateurs et les impies³⁹ ». Par voie indirecte, à travers la mise en scène de la méchanceté qui « ruine le corps, l'âme, les biens, l'honneur et la réputation de celui qui s'y attache⁴⁰ », se reconnaît l'accès au souverain bien, assimilé au salut de l'âme. Décrire les actes d'infamie et leurs effets détestables, c'est visualiser la nature humaine déformée par l'instinct de mal. La stratégie rhétorique de Camus consiste ainsi à dérouler des actes barbares et pervers tels que les réfléchit l'œil transcendant de Dieu⁴¹ et à exposer la cruauté du châtimement qui les frappe ; leur spectacle doit éveiller chez le lecteur-spectateur une réaction émotionnelle susceptible de le plonger dans la contemplation et la réflexion par crainte de la justice divine⁴². La voie du salut passe par une

35 *Ibid.*, p. 240.

36 *Ibid.*, p. 242-243.

37 *Ibid.*, p. 243.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 Voir Marian Hobson, « Du *theatrum mundi* au *theatrum mentis* », *Revue des sciences humaines*, 167, « Théâtralité hors du théâtre », juillet-septembre 1977.

42 Voir Sylvie Robic-de Baecque, *Le Salut par l'excès*, *op. cit.*

intériorisation de l'image du monde défiguré par la méchanceté, exhibée selon la perspective qui émane de l'instance divine.

Jean-Pierre Camus et Sade ont tous deux recours à l'outrance sensuelle de l'imagination pour élaborer un didactisme du souverain bien, assimilé chez l'un au salut de l'âme et chez l'autre à l'intensité sensorielle savourée dans la débauche. Bien que justifié différemment, le recours systématique à des scènes d'une atrocité sanglante et d'une cruauté libidinale leur est cependant commun, s'inscrivant dans une stratégie narrative qui démasque la nature humaine. Données en exemples didactiques, les scènes d'avilissement moral et de férocité pulsionnelle visent à révéler la portée extrême de la méchanceté.

472 *L'Histoire de Juliette* arrache la nature humaine à son ancrage traditionnel dans l'idée de Dieu, bafoué comme garant de la vérité et de la haute valeur attachée à l'amour et à la respectabilité des sentiments humains. Gouvernés uniquement par leur « sensibilité physique », les personnages n'y ont entre eux aucun lien de solidarité ou de bienveillance, isolés les uns des autres dans le grand creuset de la nature. Mus par un cynisme acharné, ils sont toujours en quête d'un excès du plaisir de la chair auquel la méchanceté donne la mesure. Il n'empêche que, pour dévoiler l'omniprésence du mal radical, *L'Histoire de Juliette* se retrouve renvoyée aux dogmes chrétiens et aux valeurs de l'éthique consacrée. Les idées de bonté divine, d'humanité et de pitié s'avèrent incontournables chaque fois que le héros sadien veut donner à la méchanceté un relief qui en fasse ressortir la portée extrême. Qu'est-ce à dire ?

Il semble que la méchanceté ne trouve son relief qu'à travers une relation asymétrique avec la bonté ; c'est celle-ci qui lui confère son profil définitoire⁴³. Autant dire que la méchanceté apparaît comme secondaire par rapport à la bonté, comme le proclame déjà *L'Amphithéâtre sanglant* : la bonté y est donnée comme la notion la plus fondamentale parce que première dans la définition de ce qui, *a contrario*, est le mal. *L'Histoire de Juliette* tente d'inverser cette asymétrie en faisant de la méchanceté criminelle la notion primordiale ; érigée en loi de la nature, elle renfermerait l'explication intégrale de l'univers et de l'existence.

Le héros sadien considère alors comme simple « préjugé » culturel l'idée d'une bonté dont la source serait le Dieu tout-puissant et omniscient des chrétiens. Or, malgré sa conviction athée et matérialiste, il a besoin d'une perspective première, condition indispensable pour donner du relief à la radicalité qu'il confère à la méchanceté et la revêtir d'un caractère absolu. Quand le personnage de Saint-Fond veut ainsi faire de la méchanceté une dimension cruciale de

43 Voir Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité*, t. II, *La Symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1960, p. 150.

l'expérience humaine, il profane les valeurs consacrées et leur fondement dans une première vérité, celle de la bonté foncière de la nature humaine détentrice de l'image de Dieu. L'ordre universel du mal se détache sur un ordre premier de bonté, de justice et de pureté.

Chez Sade comme chez Camus, l'intelligence du mal radical semble donc dépendre d'une dialectique de la méchanceté et de la bonté. Dans *L'Amphithéâtre sanglant*, l'ampleur de la méchanceté, et la corruption qu'elle entraîne, se font explicitement connaître par contraste avec la justice divine : dans l'œil du Dieu omniscient, témoin oculaire des péchés qui font dévier les hommes de la vérité chrétienne, se mire l'intégralité de la méchanceté dans laquelle ils se complaisent.

Quand Camus représente l'étendue des péchés, c'est pour impliquer un souverain bien qui les transcende. Son écriture du corps martyrisé ou dilacéré se veut pédagogie rédemptrice : le souverain bien qu'est la béatitude se définit par contraste avec ce qui en écarte, à savoir les plaisirs sensuels auxquels se livrent les hommes excessivement attachés aux biens terrestres. Le didactisme sadien, par contre, présente comme exemplaire l'individu qui accède immédiatement au bien absolu, au bonheur, en se livrant aux mouvements effrénés de son désir et à la violence criminelle de ses actes. Quand *l'Histoire de Juliette* met en scène la méchanceté comme modèle d'un accès direct au souverain bien, c'est selon un hédonisme consécutif à la négation de toute transcendance religieuse. L'œuvre camusienne, en revanche, nie que l'assouvissement libidinal soit un bien en soi, décrivant l'hédonisme corporel comme un obstacle au souverain bien, qui se situe au-delà de la représentation narrative. Or, en contemplant la méchanceté à travers sa *représentation*, qui en étale les effets terribles, le lecteur trouvera un moyen d'accéder au souverain bien.

DELPHINE OU LES MALHEURS DE LA VERTU :
UNE « LECTURE PARADOXALE » DE GERMAINE DE STAËL¹

Stéphanie Genand

On aime, je l'ai souvent éprouvé, on aime à faire du mal à ceux qui semblent réunir quelques avantages, à ceux surtout dont le caractère confiant ne prévoit rien, ne se préserve de rien et vit sur la foi de son âme et de celle des autres.

Germaine de Staël, Lettre du 24 octobre 1790.

Si l'histoire des idées se nourrit de « l'émergence conjointe de corpus et de problématiques qui bousculent le territoire des disciplines² », nul doute que les chemins de traverse régulièrement arpentés par Michel Delon dessinent aujourd'hui la cartographie inédite du « tournant des Lumières ». Fondée sur une recherche affranchie des frontières et des conventions, sa démarche substitue aux certitudes immobiles les voies non tracées, dussent-elles invalider, au fil de leurs rapprochements, hiérarchies et bienséances. Définie à propos de Joubert, en 1987, comme une « perspicacité de renégat des Lumières³ », cette liberté privilégie les lectures audacieuses sur les préjugés : associée, dans les *Essais*, au parallèle établi entre *Delphine* et *Justine*, elle définit le programme esthétique et moral qui rapproche, parmi les œuvres de la France révolutionnée, celle de Germaine de Staël et celle de Sade. Formulée pour la première fois sur la scène critique par Michel Delon⁴, une telle hypothèse s'appuie sur la mise au jour d'une conception « intensiviste⁵ » du bonheur. Inséparable de

- 1 Michel Delon, « Corinne et Juliette », *Europe*, janvier-février 1987, p. 57 : « La référence à Sade présente le mérite d'inviter à une lecture paradoxale de Mme de Staël. »
- 2 *Id.*, « Histoire et histoire littéraire dans les travaux de jeunes chercheurs québécois », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/1, « L'histoire littéraire au Québec », p. 122.
- 3 *Id.*, « Corinne et Juliette », art. cit., p. 57.
- 4 De Michel Delon, voir, outre l'article d'*Europe* déjà cité, « "Celui qui a vécu le plus". L'idéal de vie intense dans le récit romanesque de *L'Émigré* (1797) à *Jean Sbogar* (1818) », *Romantisme*, 51, 1986, p. 73-84 et *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.
- 5 Le concept d'*intensivisme* est utilisé et défini pour la première fois par Jean Deprun dans « Sade et le rationalisme des Lumières », *Raison présente*, 3, 1967, p. 81 : « L'intensivisme, c'est-à-dire l'idéal du plus grand choc donné ou reçu. »

l'idée d'énergie, qui valorise le choc et l'excès dans l'échelle des passions, elle impose au paysage dix-huitiémiste le double mouvement de reculer ses bornes chronologiques – cette prédilection pour l'extrême du sentiment et de la sensation réunit « les générations qui écrivent après 1770⁶ » – et de constituer, à l'écart des nomenclatures figées, une famille recomposée. Staël et Sade, loin d'occuper deux versants incompatibles du moment 1800, s'y rejoignent sous la bannière de ceux qui cultivent, par-delà leurs divergences de sensibilités, le « sentiment de l'existence⁷ » :

Les belles-âmes augmentent l'intensité du présent en l'investissant de souvenirs et de pressentiments, tandis que les libertins éternisent l'instant de l'orgasme en multipliant les acteurs et les reflets. À la concentration intérieure du héros sensible répond la consommation libertine qui veut disposer du plus grand nombre de corps le plus rapidement possible pour le choc le plus violent⁸.

476

Cette exaltation, subordonnant le bonheur à la douleur et au sublime, invalide une morale transformée en concept impuissant par le nouveau baromètre des passions. La femme enthousiaste et le scélérat, jadis antagoniques, partagent désormais le désir d'une vie si forte qu'elle s'aventure aux lisières de la mort.

Une telle proximité, si paradoxale fût-elle, bouleverse la postérité et la place des auteurs. Au Sade inclassable, en rupture avec les modèles des Lumières, succède l'exception relative d'une époque tout entière fascinée par l'association de la jouissance et de la souffrance. Ce paysage mêlé, s'il banalise l'œuvre prétendument infâme – « On comprend que Sade n'est pas un [...] aérolyte de notre modernité perdu parmi les contemporains de Rousseau et de Chateaubriand⁹ » – assombrit en écho la trace de Germaine de Staël. La fille de Necker, dont l'idéal de modération dessine un univers politique et moral *a priori* aux antipodes de celui de Sade, acquiert dans ce rapprochement une troublante profondeur qui contrevient à l'hypothèse d'une œuvre strictement tributaire de l'esthétique sentimentale. Qualifiée de « dilemme », cette tension « entre un éloge de la liberté morale qui suppose l'indépendance à l'égard des passions, et le besoin d'une intensité qui s'offre dans la gloire ou dans l'amour¹⁰ » inscrit l'œuvre staëlienne dans un système de résonances affranchi de la seule filiation rousseauiste. L'intensivisme, qu'il détermine les enjeux de la fiction ou les modalités du désir, relie entre eux des partisans lucides sur l'ambivalence constitutive du cœur humain. Cette filiation, si elle dessine un territoire

6 Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, op. cit., p. 300.

7 *Ibid.*, p. 281.

8 *Ibid.*, p. 308.

9 *Ibid.*, p. 306.

10 Michel Delon, « "Celui qui a vécu le plus" », art. cit., p. 73.

philosophique commun, butte en revanche sur la difficile explicitation du lien avec une œuvre aussi scandaleuse que celle de Sade. Condamné à la clandestinité ou au jeu des allusions cryptées, le nom du Marquis reste le filigrane d'une littérature incapable de départager sa pensée de sa réputation ni d'affronter le puissant rayonnement de ses écrits : « Toute vérité du sexe, même quand elle est exprimée aussi pudiquement que dans les romans de Mme de Staël ou de Mme Cottin, est condamnée, au nom de cet absolu de l'horreur qu'est Sade¹¹ ». Un tel silence compromet la détermination objective de l'influence sadienne : à qui cherche, sous la plume de Staël, des signes explicites de sa présence, l'œuvre oppose un silence si spectaculaire qu'il confine au déni. Plusieurs études ont pourtant pressenti, malgré l'absence de preuves, la troublante résonance des corpus. Rééditant *Delphine*, Béatrice Didier émet, dans sa préface, l'hypothèse sous la forme d'une question : « Madame de Staël a-t-elle lu Sade¹² ? » Anne Brousteau, interrogeant l'« esthétique de la sympathie » qui traverse le premier roman, souligne la « structure sadienne » d'une intrigue sous le signe du ressassement et de l'acharnement¹³. Catherine Dubeau, dans un article récemment consacré à la réflexion sur la violence qui parcourt *De la littérature*, explicite l'héritage sadien de fictions dominées par une « agressivité plus ou moins avouée, qui se retourne systématiquement contre les héroïnes¹⁴ ». Loin de rester une suggestion marginale, la référence à Sade constitue, au vu de cette récurrence, une piste désormais incontournable de la critique staélienne. Force est pourtant de constater que les études restent rares, qui font de cette question le cœur de leur problématique. Majoritairement imputable à l'absence d'indices, ce clair-obscur condamne la lecture sadienne de Staël au registre de l'allusion ou du prolongement annexe. Michel Delon proposa, en 1987, un rapprochement inédit entre *Corinne ou l'Italie* et *l'Histoire de Juliette* : « Des paysages communs, un nœud semblable de relations familiales, le même idéal esthétique du sublime rapprochent deux œuvres que, par ailleurs, tout oppose¹⁵ ». Fondé sur le motif du voyage et la réflexion artistique, ce suggestif parallèle invite à prolonger, sur la scène morale et littéraire, les liens complexes qui unissent la baronne au marquis : Staël n'écrit-elle pas en 1802 un roman sadien, sous le signe de la jouissance douloureuse et de l'impossible vertu ? Au diptyque de Corinne

11 *Id.*, Introduction à Sade, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, p. XXXVI.

12 Béatrice Didier, Présentation de Germaine de Staël, *Delphine*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, t. I, p. 23.

13 Anne Brousteau, « *Delphine* de Madame de Staël. Une esthétique romanesque de la sympathie », *Cahiers staéliens*, 56, 2005, p. 87-96, ici p. 89.

14 Catherine Dubeau, « L'homme féroce. Passions, violence et limites de l'invention littéraire dans *De la littérature* », dans Marc André Bernier (dir.), *La Raison exaltée. Études sur « De la littérature » de Madame de Staël*, Québec, Presses de l'université Laval, 2011, p. 129.

15 Michel Delon, « *Corinne* et *Juliette* », art. cit., p. 57.

et Juliette, la présente contribution aimerait offrir le contrepoint de Delphine et Justine.

478

L'hypothèse d'un lien entre ces deux ouvrages presque contemporains¹⁶ semble d'autant plus pertinente que plusieurs indices témoignent de leur circulation réciproque. Les *Cahiers personnels* tenus par Sade lors de sa réclusion à Charenton contiennent, comme le précise Gilbert Lely dans l'édition qu'il en propose, la « transcription de quarante-deux extraits du roman de *Delphine*¹⁷ ». Si la trajectoire staëlienne et ses douze années d'exil offre au proscrit de l'Ancien Régime et du Consulat un miroir stratégique, cette solidarité n'explique pas seule l'importance singulièrement accordée par Sade au roman de 1802. La décision de recopier plusieurs longs passages de *Delphine* distingue à l'évidence ce texte des nouveautés dont le prisonnier, douloureusement relégué aux marges du monde, réclame à sa famille la livraison. Privilégiant l'hostilité du corps social et les affres de la vieillesse, les pages sélectionnées retiennent de *Delphine* sa double tonalité cruelle et mélancolique : au bannissement du reclus répond le douloureux cheminement d'une héroïne incapable de composer avec le monde, au fantasme de la légitimité la tragique injustice de la « destinée des femmes ». Cette ressemblance, loin des simples réminiscences biographiques, relève de la « sympathie évidente¹⁸ » : le mot, sous la plume de Gilbert Lely, souligne la complexité d'une découverte qui superpose au divertissement de l'actualité les plaisirs troubles de la compassion. L'auteur de *Justine*, dont la dédicace rappelle la « douceur des larmes qu'arrache la vertu malheureuse¹⁹ », renoue dans la fiction staëlienne avec l'expérience d'une lecture sous le signe de la douleur et de l'auto-affliction.

À qui voudrait circonscrire cette confusion à l'immoralisme sadien, plusieurs témoignages opposent la violence d'une réception unanime à souligner le supplice que constitue la découverte de *Delphine*. Charles de Constant, qui prend connaissance du texte dès sa parution à Lausanne en 1802, explicite le malaise affectif et philosophique qui gagne sa famille à la lecture du livre :

Lorsqu'on jouit d'un bonheur tranquille et doux, toutes les émotions, même celles du plaisir dérangent plutôt le bonheur qu'elles y ajoutent. C'est ce que la lecture du roman de *Delphine* de Mme de Staël a produit chez nous. Il nous intéresse si fort, il nous agite de telle manière que, s'il n'a pas dérangé notre paix, notre intimité, notre bien-être moral l'a été pour un moment ; il a excité un

16 *Justine ou les Malheurs de la vertu* paraît clandestinement en 1791, *Delphine* les 8 et 14 décembre 1802 à Lausanne (chez Paschoud) et Paris (chez Maradan).

17 Sade, *Cahiers personnels et Notes sur M. de Sade [par le Dr L.-J. Ramon]*, éd. Gilbert Lely, Paris, J.-J. Pauvert, 1966, p. X.

18 *Ibid.*, p. XI.

19 Sade, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. II, 1995, p. 129.

mécontentement confus, mal défini de nous-mêmes et des autres, qui a donné, a réveillé des regrets qu'on aurait peine à expliquer²⁰.

Aux effets pathétiques décuplés par une vraisemblance digne de Richardson – « Jamais depuis *Clarisse* je n'avais éprouvé cette illusion complète²¹ », note Rosalie de Constant – s'ajoute la réticence suscitée par une intrigue dont le paradoxe moral – une jeune femme vertueuse se voit conduite à l'exclusion puis à la mort – laisse un amer parfum de cruauté et de complaisance. Cette ambivalence s'impose durablement comme la marque complexe de *Delphine*. Albertine Necker de Saussure, dans sa *Notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël*, dissèque les contradictions affectives qui obligent le public, face au personnage, à osciller entre la haine et la pitié : « On souffre, on s'irrite, parce qu'on l'aime. On s'est si bien associé à elle qu'on craint de partager ses fautes, et l'on se hâte d'être son censeur, de peur d'être son complice²². » Avant que les *Portraits de femmes* de Sainte-Beuve n'évoquent, quelques années plus tard, la « lecture troublante²³ » de *Delphine*, Staël reçoit plusieurs témoignages qui tous attestent le puissant effet provoqué par son roman. L'un d'eux éclaire sous un jour décisif la complexité de cette réception : Charles de Villers, émigré en Allemagne et dont la vocation de passeur culturel entre Paris et Berlin lui gagne progressivement l'amitié de Germaine de Staël²⁴, consacre plusieurs pages aux nouveautés littéraires de chacun des pays dans son périodique comparatiste, *Le Spectateur du Nord*²⁵. Après *De la littérature*, qui lui révèle les enjeux de la pensée staélienne, *Delphine*, pour lequel Staël sollicite son avis, lui inspire une ferveur mêlée de douleur et de confusion :

J'ai lu *Delphine* et vous voulez savoir mon impression. Par où commencer ?
Vous dirai-je l'indicible tension de toutes mes facultés morales pendant les quarante-huit heures, presque de suite, que j'ai brûlées en dévorant vos pages ?
Vous avouerez-je des larmes, des émotions tantôt ravissantes, tantôt pénibles,

20 Simone Balayé, « Rosalie et Charles de Constant lecteurs de *Delphine* », *Cahiers staéliens*, 26-27, 1979, p. 16.

21 *Ibid.*, p. 9.

22 Albertine Necker de Saussure, *Notice sur le caractère et les écrits de Madame de Staël*, Paris, Treuttel et Würtz, 1820, p. CIV.

23 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, éd. Géraud Antoine, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1998, p. 189.

24 Voir Louis Wittmer, *Charles de Villers (1765-1815). Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne et un précurseur de Mme de Staël*, Genève/Paris, Georg/Hachette, 1908 et Susanne Mildner, « L'Amour à la Werther ». *Liebeskonzeptionen bei Goethe, Villers, de Staël und Stendhal - Blickwechsel auf einen deutsch-französischen Mythos*, Göttingen, Wallstein, 2012.

25 Voir Paul Hazard, « *Le Spectateur du Nord* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 13, 1906, p. 26-50.

toujours vives et profondes ? L'attendrissement, l'admiration, les mouvements sympathiques du cœur, excités par les tableaux pleins de vie et d'amour, par les sentiments, les pensées, le langage de vos principaux acteurs, par la peinture exquise et finie de la plupart de vos caractères²⁶ ?

Associée à la tension des facultés et au supplice de découvrir les contradictions d'un personnage paradoxalement acteur de sa déchéance, la lecture de *Delphine* témoigne, pour Villers, d'un rare talent pour l'écriture noire : « D'autres morceaux sombres, forts, et d'autres où vous jetez des rayons lumineux dans des abîmes non encore explorés du cœur humain, y sont également remarquables²⁷. » Loin de valoriser les ressorts pathétiques, son compte rendu souligne la complexité d'une intrigue qui sollicite chez le lecteur, au lieu des larmes, les nœuds obscurs et les passions troubles.

480 Une telle expérience ne constitue pas une découverte pour Charles de Villers. Recensant en 1797 la parution de *Justine ou les Malheurs de la vertu*, il retrace, dans une célèbre lettre du *Spectateur du Nord*, l'expérience extrême de sa lecture :

Je l'ai parcouru plutôt que je ne l'ai lu ; et content d'en saisir l'ensemble, j'ai passé rapidement sur les plus horribles détails. Enfin, j'en suis délivré. Je l'ai rendu à ceux de qui je le tenais. Un malheureux soldat qu'on vient de passer à dix tours de baguettes, n'est pas plus soulagé de voir la fin de l'opération, que je le suis de n'avoir plus sous les yeux cet écrit exécration²⁸.

Si l'intrigue de *Justine*, où Villers retrouve l'écho direct du règne de Robespierre²⁹, lui inspire un dégoût à la fois moral et politique, sa puissance le laisse dans un état d'épuisement proche de celui qui suit, en 1803, la découverte de *Delphine*. Cet effet transforme la publication en émoi collectif : la notoriété polémique des romans – « tout le monde veut savoir ce que c'est qu'un tel ouvrage³⁰ », note Villers à propos de *Justine*, « tout le monde l'a lu ou veut le lire³¹ », précise Benjamin Constant dans son compte rendu de *Delphine* – accrédite l'hypothèse d'une proximité, sinon morale, du moins fictionnelle et esthétique entre les

26 Charles de Villers, Lettre du 4 mai 1803, dans *Briefve von B. Constant, Görres, Gœthe, J. Grimm, Guizot, Auswahl aus dem handschriftlichen Nachlasse des C. de Villers*, Hambourg, Otto Meissner, 1879, p. 277.

27 *Ibid.*, p. 280.

28 « Lettre de Charles de Villers sur le roman intitulé *Justine ou les Malheurs de la vertu* », dans Sade, *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 1213.

29 « C'est un des fruits les plus odieux de la crise révolutionnaire », ajoute-t-il (*ibid.*, p. 1214).

30 « Lettre de Charles de Villers », rééd. Paris, Baur, 1877, p. 12.

31 Benjamin Constant, « Compte rendu de *Delphine* », *Le Citoyen français*, 21 nivôse an XI, rééd. dans *Œuvres complètes de Benjamin Constant*, t. III, *Écrits littéraires (1800-1813)*, éd. dirigée par Paul Delbouille et Martine de Rougemont, Tübingen, Niemeyer, 1995, t. 2, p. 932.

deux textes. Staël, particulièrement proche de Villers en 1802³² et dont l'œuvre témoigne de l'influence de ses jugements³³, avait-elle lu *Justine* ou la lettre parue dans *Le Spectateur du Nord*³⁴? Bien qu'aucun indice n'explique cette influence, la question invite à nuancer l'hypothèse d'un groupe de Coppet hermétiquement coupé de l'œuvre de Sade. Benjamin Constant note ainsi dans son *Journal*, le 27 septembre 1804 :

Souper de filles avec Blacons et Garnier. Singuliers détails de ces créatures sur la bizarrerie des fantaisies, dans les libertins. le *Roman de Justine* n'est point une exagération de la corruption humaine. quelle espèce que la nôtre³⁵!

Même si la note de l'éditeur privilégie la modalisation sur l'assertion – « B. Constant avait sans doute lu Sade, mais il n'en parle guère³⁶ » –, elle souligne la connaissance effective d'un auteur qui appartient, malgré la rareté de ses citations, au paysage mental du cercle de Staël. La correspondance de cette dernière en témoigne. Offusquée du procédé de Constant, qui menace de lui renvoyer ses lettres quand elle le prie de payer ses dettes, elle compare cette indignité aux scélératesses qui nourrissent la légende noire de « M. de Sade » :

Je ne voulais plus vous écrire sur ce sujet affreux mais les lettres que mon fils m'apporte exigent une dernière réponse. Vous me menacez *de mes lettres*. Ce dernier trait est digne de vous : menacer une femme de lettres intimes qui peuvent compromettre, elle et sa famille, pour ne pas lui payer l'argent qu'on lui doit, c'est un trait qui manquait à M. de Sade³⁷...

Staël, loin d'ignorer l'univers romanesque et moral du Marquis, en connaît au contraire la puissance contagieuse. Mieux vaut alors, au risque de nourrir son rayonnement, préférer la périphrase qui circonscrit et maintient à distance. *De l'Allemagne*, évoquant la « philosophie française », met en garde contre « les ouvrages licencieux qui ont été publiés en France vers la fin du dix-huitième siècle » et qui développent « sous toutes les formes la doctrine

32 Voir Louis Wittmer, *Charles de Villers, op. cit.*, p. 158 : « C'est en 1802 que nous voyons s'établir des relations directes entre Mme de Staël et Villers. »

33 « J'ai lu et consulté vos autres écrits », écrit-elle à Villers le 11 mai 1810, après avoir pris connaissance de *l'Érotique comparée* (Germaine de Staël, *Correspondance générale*, t. VII, *La Destruction de « De l'Allemagne »*, *l'exil à Coppet. 9 mai 1809-23 mai 1812*, éd. Béatrice Jasinski et Othenin d'Haussonville, Genève, Honoré Champion/Slatkine, 2008, p. 161).

34 Voir Michel Delon, « Villers, "Lettre sur *Justine*", 1797 », dans *Sade. Un athée en amour*, éd. Michel Delon, Paris, Albin Michel, 2014, p. 293 (notice n° 104).

35 Benjamin Constant, *Œuvres complètes de Benjamin Constant*, t. VI, *Journaux intimes (1804-1807)*, éd. dirigée par Paul Delbouille et Kurt Kloocke, Tübingen, Niemeyer, 2002, p. 222.

36 *Ibid.*

37 Lettre du 28 mai 1815, dans *Correspondance générale*, t. IX, *Derniers combats*, éd. Stéphanie Genand et Jean-Daniel Candaux, Genève, Slatkine, 2017, p. 199.

qui détruit le libre-arbitre et la conscience³⁸ ». Sans être clairement nommé, le programme sadien, où s'entremêlent fiction et philosophie, attise *a contrario* le désir de changer d'époque, de pays et de système culturel. Aussi illusoire que l'idée d'une « grande muraille de la Chine³⁹ » dressée en France contre les influences étrangères, le silence qui entoure Sade n'empêche ni sa circulation ni son irradiation clandestine sur l'œuvre staëlienne.

L'enjeu dépasse l'imitation et les ressemblances de détails. *Delphine* emprunte moins à *Justine* sa structure et son type féminin – si troublante soit l'homophonie des prénoms choisis pour les deux héroïnes – qu'une conception « intensiviste » du récit. Définie presque simultanément dans *l'Essai sur les fictions* et *l'Idée sur les romans*, elle subordonne la puissance romanesque à la réussite de l'effet : « Les romans ont aussi les convenances dramatiques : il n'y a de nécessaire dans l'invention que ce qui peut ajouter à l'effet de ce qu'on invente⁴⁰. » Cette exigence détermine, chez Staël comme chez Sade, la recherche de motifs qui captivent le lecteur tout en le soumettant à une tension extrême. La violence pathétique, fondée sur l'affrontement des passions et la torture de l'innocence, garantit seule la profondeur morale – Staël demande aux romans modernes « la connaissance intime des secrets du cœur humain⁴¹ » – et l'implication douloureuse du public :

482

Car lorsque la vertu triomphe, les choses étant ce qu'elles doivent être, nos larmes sont taries avant que de couler ; mais si, après les plus rudes épreuves, nous voyons enfin la vertu terrassée par le vice, indispensablement nos âmes se déchirent⁴².

Ce paradoxe, loin d'être l'apanage des plumes scélérates, inspire à Staël la même prédilection pour les trajectoires malheureuses :

Rien de si facile, rien de si commun, que de montrer les malheurs attachés à la dépravation du cœur ; mais c'est une morale d'un ordre plus relevé que celle qui s'adresse aux âmes honnêtes elles-mêmes pour leur apprendre le secret de leurs peines et de leurs fautes⁴³.

38 Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. II, p. 110.

39 *Ibid.*, t. I, p. 47.

40 *Ead.*, *Essai sur les fictions*, dans *Œuvres complètes de Madame de Staël. Œuvres littéraires*, I-2, éd. dirigée par Stéphanie Genand, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 58.

41 *Ibid.*, p. 56.

42 Sade, *Idée sur les romans*, dans *Les Crimes de l'amour*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1987, p. 39.

43 Germaine de Staël, *Delphine*, dans *Œuvres complètes de Madame de Staël*, II-2, éd. dirigée Simone Balayé et Lucia Omacini, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 724-725.

Goûter les charmes de l'échec et les jouissances du sacrifice, tels sont les ressorts qui justifient, dans *De la littérature*, l'éloge de *Werther*, qui « apprend à connaître comment l'exaltation de l'honnêteté même peut conduire à la folie⁴⁴ ». Un tel programme affranchit la fiction des bienséances et de la morale. Aux dénouements heureux, il substitue la représentation d'un univers si pervers qu'il ne laisse aux âmes généreuses d'autre issue que leur châtement. Les « Quelques réflexions sur le but moral de *Delphine* » explicitent cette contradiction du récit : fondé sur la solitude de la protagoniste, dont l'auteur lui-même se désolidarise en rompant le pacte empathique – « il faut qu'elle soit punie⁴⁵ » –, il justifie la cruauté de son intrigue en invoquant, non moins paradoxale, la générosité d'un caractère criminel à force de qualités : « Je pense qu'il était utile et sévèrement moral de montrer comment avec un esprit supérieur on fait plus de fautes que la médiocrité même⁴⁶. » *Delphine*, dont les contemporains dénoncent à l'unanimité l'in vraisemblance⁴⁷, illustre moins la vanité des « lumières » dont se réclame la femme « philosophe⁴⁸ » qu'elle ne garantit, par sa naïveté, la persistance narrative de la vertu suppliciée. Son innocence contre-nature – elle ne tire aucun enseignement de ses malheurs ni n'écoute les nombreuses mises en garde de ses amis – transforme chaque obstacle en scénario pervers, selon la logique explicitée dans ses autoportraits :

Sur quoi pourrait-on s'en rapporter à moi, quand je ne puis me guider moi-même ! Ma tête est exaltée, je n'observe point, je crois voir ce que j'imagine, mon cœur est sensible, mais il se donne à qui veut le déchirer ! Je vous le dis, Louise, je ne suis plus rien qu'un être assez bon, mais qu'il faut diriger⁴⁹ [...].

Lancée, à la manière de Justine, dans un univers inversé, *Delphine* en énonce la règle absurde, mais dont la cruauté promet aux lecteurs l'expérience extrême des infortunes de la vertu : « Pourquoi donc voudrait-on affliger une créature aussi *inoffensive* que moi, et dont l'esprit [...] n'a d'autre mobile que le désir d'être agréable à ceux que je vois⁵⁰ ? » Écho direct du calvaire de Justine – « Faut-il que les premiers pas que je fais dans le monde soient déjà marqués par des

44 *Ead.*, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Jean Goldzink, dans *Œuvres complètes de Madame de Staël*, I-2, éd. cit., p. 257.

45 *Ead.*, *Delphine*, éd. cit., p. 720.

46 *Ibid.*, p. 717.

47 « On ne voit pas comment [...], avertie dès longtemps par son mari et sa belle-sœur, [elle] tient les yeux fermés », écrit notamment Charles de Villers (*Briefve von Constant*, éd. cit., p. 279) ; « Les philosophes, dites-moi, se laissent-ils tromper de la sorte ? », ajoute Michaud le 4 janvier 1803 dans le *Journal des débats*, p. 4.

48 Voir, sur cette question, Florence Lotterre, « Un aspect de la réception de *Delphine*. La figure polémique de la "femme philosophe" », *Cahiers staëliens*, 57, 2006, p. 119-138.

49 Germaine de Staël, *Delphine*, éd. cit., p. 210-211.

50 *Ibid.*, p. 27.

chagrins⁵¹? » –, ce programme transforme la lecture en un supplice dont aucun espoir ne vient contrebalancer la froideur dérangeante. Le scandale moral de *Delphine*, traditionnellement imputé à la liberté de l'héroïne et à son suicide, tient moins au dénouement, dont Staël tente une correction maladroite, qu'à la dynamique intensiviste d'une intrigue fondée sur l'interminable agonie de la bonté. La presse de l'époque ne s'y trompe pas, qui reconnaît, sous la plume de Michaud, le modèle sadien de la fille de Necker :

Tous les traits de générosité et d'héroïsme de vos personnages ne servent à rien, ne tournent au profit de personne ; ils ont tous les inconvénients du vice, et n'offrent aucun exemple à suivre : la vertu, dans votre roman, ne sert qu'à rendre tout le monde plus malheureux, et l'on va jusqu'à dire que *Delphine* est la *Justine* de la philosophie⁵².

484 Loin de rester cantonnée au péritexte, cette valorisation de la douleur inspire au personnage la recherche de sa propre souffrance. Récemment analysée par Gilles Castagnès, cette singularité soulève la double question de la motivation des héros et des finalités du récit :

La façon dont ils retombent inexorablement dans leur malheur chaque fois qu'une porte s'entrouvre sur un bonheur possible ne peut manquer de frapper – et de frustrer – tout lecteur de *Delphine*, tandis que le souci constant qu'a Mme de Staël de les faire souffrir soulève des interrogations quant aux buts et aux moyens littéraires de cette œuvre⁵³.

Si l'hypothèse avancée d'une inaptitude des figures staéliennes au bonheur met l'accent sur une structure inconsciente, proche de la « pulsion de mort » – un « syndrome de l'échec⁵⁴ » dicté par la puissance du surmoi – elle sous-estime la théorisation explicite des vertus de la douleur. Proclamant que « la moitié des sentiments et des idées manquent à ceux qui sont heureux et puissants⁵⁵ », *Delphine* déplace sur la scène romanesque le programme qui défend, de *De l'influence des passions* aux *Réflexions sur le suicide*, l'« éducation que nous devons recevoir de la douleur⁵⁶ ». L'enjeu est à la fois philosophique, esthétique et moral. Aux vertus anthropologiques de la souffrance – « Quand on n'a point

51 Sade, *Justine*, éd. cit., p. 135.

52 *Journal des débats*, art. cit., p. 3.

53 Gilles Castagnès, « *Delphine* de Mme de Staël, ou la quête du malheur », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, 2013, p. 71.

54 *Ibid.*, p. 85.

55 Germaine de Staël, *Delphine*, éd. cit., p. 466.

56 *Ead.*, *Réflexions sur le suicide*, dans *Œuvres complètes de Madame de Staël*, I-1, éd. cit., p. 359.

souffert on a bien peu réfléchi⁵⁷ », écrit Delphine qui souligne la maturité conférée par son veuvage – s’ajoutent la richesse d’une expérience intensiviste – « Le génie de la douleur est le plus fécond de tous⁵⁸ » – et la puissance fictionnelle d’un récit dont la violence met en abîme le modèle, évoqué dans la cinquième partie, d’un « livre qui dévoilât véritablement le malheur⁵⁹ ». Un tel système redéfinit les contours de la morale staëlienne : à la surprise d’une intrigue régressive, dont les acteurs nourrissent eux-mêmes le caractère tragique, il impose de substituer les profondeurs de la sympathie. Il n’est plus grand bonheur, dans l’univers de Staël, que la pitié. *De l’influence des passions* précise toutefois l’ampleur extrême de ce sentiment indifféremment sollicité par autrui ou soi-même :

Une belle cause finale dans l’ordre moral, c’est la prodigieuse influence de la pitié sur les cœurs ; il semble que l’organisation physique elle-même soit destinée à en recevoir l’impression ; une voix qui se brise, un visage altéré, agissent sur l’âme directement comme les sensations ; la pensée ne se met point entre eux ; c’est un choc, c’est une blessure, cela n’est point intellectuel⁶⁰.

Empruntant au discours matérialiste une mécanique abondamment développée dans *Justine*⁶¹, la sympathie staëlienne ne se distingue de la souffrance sadique que parce qu’elle est mouvement vers les autres et non concentration égoïste sur son propre désir. De l’*innamoramento* aux plaisirs des larmes partagées devant les tragédies, Delphine et Léonce parcourent jusqu’à la mort l’échelle de cette pitié seule capable de remplir une existence inerte dès qu’elle offre enfin aux amants l’opportunité de se consacrer exclusivement à leurs sentiments. Ce paradoxe, qui subordonne le bonheur à l’accumulation d’obstacles qui stimulent la passion en exaltant l’existence, révèle aux personnages la troublante ambivalence de leurs désirs : les « pensées du Démon⁶² », où se mêlent les tentations obscures qui traversent l’univers staëlien, rappellent que Delphine et Justine parlent étrangement la même langue.

57 *Ead.*, *Delphine*, éd. cit., p. 320.

58 *Ibid.*, p. 509.

59 *Ibid.*, p. 512.

60 Germaine de Staël, *De l’influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, dans *Œuvres complètes de Madame de Staël*, I-1, éd. cit., p. 297.

61 « [...] le choc résultatif des impressions des autres sur nous, devant être en raison de l’impression produite, sera nécessairement plus actif, si cette impression des autres a été pénible », explique Clément (Sade, *Justine*, éd. cit., p. 268).

62 Germaine de Staël, *Delphine*, éd. cit., p. 62.

LE FOUET DU SAINT, LE CRÂNE DU MARQUIS,
LES RUBANS DES NONNES

Daniel Maggetti

Avec ceux de Gilbert Lely, de Georges Bataille, de Maurice Blanchot, de Jean-Jacques Pauvert, de Chantal Thomas et de quelques autres éminences, le nom de Michel Delon figure dans la liste des remerciements insérée à la fin du *Dernier Crâne de M. de Sade*, le roman de Jacques Chessex paru, à titre posthume, en 2009, et couronné par le prix Sade l'année suivante. L'écrivain reconnaît là une dette : c'est à l'aide d'une assez vaste bibliothèque sadienne qu'il a composé près des deux tiers de son récit, s'appuyant sur ces autorités pour évoquer les derniers mois de la vie du Marquis à Charenton. Mettant son talent stylistique à profit, Chessex enchaîne pendant une bonne centaine de pages des scènes en tout conformes à la légende du prisonnier maudit. Avec comme auxiliaire une Madeleine Leclerc qui concentre en sa hâte personne une triple dose de dépravation, Sade (obèse et variqueux, lui) joue aussi bien du fouet que de l'aiguille, et torture sa jeune succube selon des « figures » qui respectent un rituel des plus rôdés. Qu'il aspire à la bandaison ou qu'il s'adonne à la coprophagie, le grand seigneur méchant homme exige la démesure, dans les sévices qu'il inflige comme dans les godemichés qu'il affectionne. Vociférant à l'envi, blasphémant toujours, le Sade de Chessex, en ces « chambres » d'hospice qui abritent ses ultimes rendez-vous avec le vice et la profanation, ressemble à l'original, tel du moins que la postérité se le représente. S'il n'est pas néophyte et qu'il a quelque peu pratiqué la bibliographie canonique, le lecteur soupçonne volontiers, pendant les vingt premiers brefs chapitres du roman, avoir affaire à une compilation habilement conduite ; l'intrigue épouse en effet une matière biographique diligemment explorée, d'où une suite d'épisodes souvent prévisibles, bien que rehaussés ici et là par quelques touches de perversité insolite. Car *Le Dernier Crâne de M. de Sade* s'apparente à un hommage explicite qui ne résisterait pas toujours à la complaisance, et qui viendrait rappeler, en fin de parcours, la constance avec laquelle Chessex a toujours cherché à choquer son public, en premier lieu celui, réputé pudibond, de son pays d'origine. En sacrifiant de façon aussi ostensible à la mythologie du Divin Marquis, fût-il confit en répugnance, le père de *L'Ogre* revendique une filiation dont

il tient à démontrer qu'elle est plus profonde que ses obsessions récurrentes, auxquelles on a pu la réduire et dont on a parfois déduit que l'auteur lui-même ne dédaignait pas le maniement du martinet. Par-delà la fureur des sens et les attentats aux mœurs, Sade est invoqué comme un modèle ; de ce saint patron paradoxal, de ce martyr à l'envers, le romancier, se doublant d'un hagiographe, relate les derniers excès et le chemin de croix inversé.

Rien de bien nouveau, en somme, pour les sadiens, se dira-t-on. La longue entrée en matière du *Dernier Crâne de M. de Sade* paraît surtout propre à réjouir les inconditionnels de Chessex. Avec les joutes d'Éros et Thanatos en toile de fond, on y glane des thématiques qui lui sont chères, et on se découvre en partance pour des promenades intertextuelles, à la rencontre de la cohorte de mystiques dévoyés qui, de *Sosie d'un saint* (2000) à *Avant le matin* (2009), conjuguent le sexe, la dégradation et l'extase, sous le regard sévère d'une effigie accompagnée d'un emblème symboliquement lourd – celle de Pierre Canisius, « le saint tout gris, avec son fouet à la main¹ », dont le narrateur d'*Avant le matin* contemple le portrait au collège Saint-Michel à Fribourg :

488

[...] le saint très âgé me regarde avec bonté et suspend un instant l'exercice de la discipline qu'il s'imposait à mon arrivée. Mais il tient toujours le fouet dressé en l'air, brandi, prêt à s'abattre sur son frêle cou. Le fouet noir à nœuds coupants qui le rappelle au combat².

S'il rappelle, dans les représentations de l'austère jésuite mort à Fribourg en 1597, son penchant pour la mortification, le fouet prend de tout autres connotations aux yeux fascinés des narrateurs chessexiens...

Pour poursuivre le jeu de l'oie de l'intertextualité, relevons le fait qu'en termes de poétique du récit également, *Le Dernier Crâne* s'inscrit, par sa structure et par le rapport de son intrigue avec un référent historique, dans le sillage de plusieurs textes de Chessex au fonctionnement analogue. À l'instar du roman où le Marquis est roi, *Le Rêve de Voltaire* (1995), mais surtout *Le Vampire de Ropraz* (2007) et *Un juif pour l'exemple* (2009) prennent appui sur une réalité documentaire soigneusement mise en place à partir de pièces d'archives et de témoignages authentiques. Ce cadre contraignant apparaît chez Chessex comme une exigence préalable au déclenchement de l'affabulation : dans la dernière période de sa production romanesque, c'est du côté de l'Histoire – de préférence locale et anecdotique – qu'il cherche le levier que lui a longtemps fourni sa propre biographie (on songe à *L'Ogre* ou à *Jonas*). Car l'écrivain aurait pu souscrire à l'aveu que Ramuz, un de ses maîtres, fait dans *Découverte du*

1 Jacques Chessex, *Sosie d'un saint*, Paris, Grasset, 2000, p. 222.

2 *Id.*, *Avant le matin*, Paris, Grasset, 2009, p. 18.

monde: « Je n'ai pas d'invention, je n'ai que de l'imagination³. » *Le Dernier Crâne de M. de Sade* vient illustrer combien cet ancrage de la fiction dans le réel est constitutif de la pratique d'écriture de Chessex: pour que l'envol de la deuxième partie du roman puisse avoir lieu, la première, que nous achevons de commenter, était indispensable, compte tenu de la nature de la faculté créatrice de l'auteur.

Nous y voilà enfin, à cette deuxième partie, qui déploie les promesses du titre. On y devine encore, en filigrane, des jalons documentaires; mais, une fois déterrée en 1818, c'est dans un vent de liberté que le crâne de Sade roule, s'arrête, disparaît, refait surface, effraie ou irradie. Et Chessex de s'égayer: comme dans *Le Vampire de Ropraz*, ni le rocambolesque ni le grotesque ne l'arrêtent, lorsqu'il retrace à vive allure la folle et rebondissante aventure de ce fragment de squelette, scandée par le retour insistant d'un refrain à l'allure presque enfantine: « Et le crâne du marquis court. » Les éclats de cocasserie allègent le ton du récit, mais ne ternissent pas la séduction qu'il exerce grâce à l'utilisation magistralement orchestrée de ce qui s'avère être autre chose qu'un fétiche dérisoire: car c'est bel et bien à une relique, au sens fort – et religieux? – du terme, que le narrateur de Chessex assimile ce crâne tantôt oublié, tantôt objet de convoitise.

S'il a placé, comme tant d'autres, son évocation biographique de Sade sous le double signe du sperme et du sang, Chessex a également lié le Marquis, dès l'épigraphe de son roman – empruntée au *Voyage à Naples* –, à un autre élément, tout aussi peu anodin: le soufre. Associé par les alchimistes à la couleur rouge et au feu, le soufre était pour eux, dans le corps, l'équivalent de ce que le soleil est dans l'univers; âme des choses, il possède un pouvoir de destruction à jamais fixé par le récit biblique de la pluie de sel et de soufre brûlant tombée sur Sodome. Plus tardivement, dans les légendes populaires, la traînée de soufre signifie la présence du Diable: c'est ainsi que Chessex confère à son héros, sur un mode mi-sérieux, mi-parodique, une dimension ouvertement satanique, dont le dévoilement progressif ponctue les mois pendant lesquels Sade prend congé de la vie. Tel un mystérieux photophore, le « monstre » est entouré d'une « enveloppe, ou aura, ou buée de soufre, d'inférieure braise⁴. . . »; « des fumerolles, des bulles phosphorescentes, des éclairages » apparaissent autour de lui; « les saintes pages » du bréviaire de l'aumônier de l'hospice, à peine effleurées par le vieillard débauché, se consomment et « exhalent une abominable odeur de cendre et de soufre »⁵; de la chambre de Sade se répand une « lumière

3 C.-F. Ramuz, *Découverte du monde*, dans *Œuvres complètes*, t. XVIII, *Écrits autobiographiques*, Genève, Slatkine, 2011, p. 564.

4 Jacques Chessex, *Le Dernier Crâne de M. de Sade*, Paris, Grasset, 2009, p. 48.

5 *Ibid.*, p. 62.

rougeâtre et jaune⁶ », qui se transforme en une « flamme sulfureuse, maintenant nuage, bulle vaporeuse, tourbillon, coque de gaz brûlant et nauséabond⁷ ». Nulle surprise à ce que, à l'ouverture de la sépulture du Marquis, on voie jaillir de la fosse une « nuée ronde, soufrée, lumineuse⁸ »...

La « sulfurisation » de Sade est une prémisse nécessaire : c'est sur elle que repose l'inquiétante efficacité de ses ossements, condensée dans ce crâne qui parcourt l'Europe, de Charenton à Aix, d'Aix à Toulon, de Toulon à Zurich, de Zurich à Paris, et qui échoue enfin dans le pays de Vaud où vit le narrateur du roman. Parce qu'il embrasse – en le renversant, mais sans en discuter la pertinence – le discours traditionnel sur les reliques, Chessex se conforme aux croyances qui le caractérisent : la puanteur émanant de Sade et de sa dépouille est l'homologue de l'« odeur de sainteté », ce parfum délicieux qui révèle aux sens la nature d'exception des corps des bienheureux, et qui traduit, en même temps qu'il le fonde, le pouvoir thaumaturgique de leurs restes. Avec le soufre, c'est la puissance néfaste consubstantielle au Marquis qui se dégage, annonce des futurs effets du crâne, fatal fauteur de désordre et de trouble.

490

Postuler l'authenticité du « surnaturel rayonnement⁹ » du crâne de Sade équivaut à accepter que le récit s'imprègne de fantastique, et que la frontière entre réel et imaginaire soit brouillée, en rupture avec le scatologisme et la minutie descriptive des premiers chapitres. L'écrivain assume délibérément cette dérive. Chez tout autre auteur de son envergure, on aurait tendance à penser que son choix trahit non seulement la volonté de s'amuser et de provoquer, mais aussi une attitude foncièrement ironique. Or, plusieurs indices plaident pour une autre interprétation : lorsqu'il prête une force magique aux os de Sade, Chessex ne plaisante pas, *il est sérieux*. Régulièrement, dans la deuxième partie du roman, les dérapages comiques sont neutralisés par les accents prophétiques des commentaires du narrateur, qui fustigent le rationalisme et ajoutent du crédit à la foi dans les reliques :

Il y a une étrange vertu dans les reliques. Les plus endurcis d'entre nous, les plus téméraires aventuriers du néant, les matérialistes, les athées mêmes ne peuvent s'empêcher d'être saisis, parfois jusqu'à l'adoration nerveuse, par les restes d'un saint, d'un dément abyssal, d'un assassin¹⁰ [...].

Encore l'effet des reliques. Les beaux esprits rient de la puissance que leur attribuent la superstition ou la crainte. « C'est l'affaire des obscurantistes ! » se

6 *Ibid.*, p. 90.

7 *Ibid.*, p. 91.

8 *Ibid.*, p. 108.

9 *Ibid.*, p. 109.

10 *Ibid.*

moquent ces éclairés. Les autres, les humbles, les idiots, ont des émotions comme les bêtes, qui savent les pouvoirs de la nuit et s'arrangent avec les dangers¹¹.

L'auteur de *L'Ogre*, défenseur du culte des reliques ? Le constat est plutôt piquant, dès lors qu'il s'applique à un écrivain que la critique a fréquemment taxé de calviniste. S'il en a stigmatisé les méfaits, Chessex n'a jamais rejeté personnellement ni la religion réformée ni ses temples, et plusieurs de ses publications, comme les poèmes du *Calviniste* (1983), sont marquées par les références et le climat culturel protestant, dont l'importance est encore rappelée dans *L'Interrogatoire*, récit autobiographique inachevé paru posthume en 2011. Depuis la fin des années 1980, cependant, Chessex s'est plu à souligner avec insistance l'attrait exercé sur lui par le catholicisme, découvert pendant ses études à Fribourg :

Fribourg m'a gratifié d'une sorte d'habitation spirituelle que je n'ai jamais cessé de connaître. Habitant de la spiritualité. Et la spiritualité vivant en moi, comme mon hôte, mon inspiratrice. [...] À Fribourg, pour moi, le monde était religieux¹² [...].

Comme il l'avoue lui-même, Chessex a de plus en plus souvent employé Fribourg comme cadre propice à l'expression d'une spiritualité éloignée de la *doxa* protestante, en particulier à cause de son mysticisme, de son rapport au corps, de son goût du rituel. Cette sensibilité religieuse n'est pas pour autant orthodoxe dans le contexte catholique, traversée qu'elle est par l'obsession de la chair : pour ne citer qu'un cas, pensons à l'héroïne d'*Avant le matin*, Aloysia Pia Canisia Piller, moniale défroquée offrant son corps aux ivrognes et aux vagabonds, que le narrateur peint comme un exemple de sainteté. Tout se passe comme si, entre un protestantisme auquel il veut échapper et un catholicisme dont il perçoit surtout ce qui est compatible avec ses propres élans, Chessex s'était fabriqué à Fribourg et grâce à Fribourg une sorte de religion fantasmée, pétrie de sexe et de contemplation extatique, débarrassée de la hantise de la faute dans laquelle il a été élevé. À bien des égards, la relique apparaît comme le symbole qui cristallise l'invention de cet espace spirituel subjectif. Il n'est peut-être pas inutile de se souvenir que l'un des textes fondateurs du protestantisme est le *Traité des reliques* de Calvin, dans lequel le réformateur tourne en dérision

11 *Ibid.*, p. 134. L'opposition entre « beaux esprits » et croyants est mise en scène par Jacques Chessex dans *L'Éternel sentit une odeur agréable*, Paris, Grasset, 2004, p. 123-125, dans un dialogue entre Roger Vailland (l'écrivain est un des héros du roman) et un abbé, au sujet de la relique de... saint Pierre Canisius, à Fribourg, qui suscite l'écœurement de l'auteur de *La Loi*.

12 Jacques Chessex, *Ce que je dois à Fribourg*, Fribourg, Bibliothèque cantonale et universitaire, 2005, p. 13.

la naïveté des fidèles abusés par la dévotion à des objets insignifiants, voire, plus souvent, faux et trompeurs :

Ainsi en est-il des reliques : tout y est si brouillé et confus, qu'on ne saurait adorer les os d'un martyr qu'on ne soit en danger d'adorer les os de quelque brigand ou larron, ou bien d'un âne, ou d'un chien, ou d'un cheval. On ne saurait adorer un anneau de Notre-Dame, ou un sien peigne, ou ceinture, qu'on ne soit en danger d'adorer les bagues de quelque paillard¹³.

Confrontés à cet extrait, les passages du *Dernier Crâne de M. de Sade* que nous avons cités ci-dessus ont valeur de réfutation : Chessex aura fait de son dernier roman son propre *Traité des reliques*, opposé à celui de 1543 et sanctionnant l'établissement, par l'écrivain, d'un credo transgressif à usage personnel.

L'importance de l'arrière-plan fribourgeois et la prégnance qu'il prend dans l'imaginaire de Chessex sont confirmées par le surgissement, dans le texte, d'une comparaison éloquente :

492

Il [le docteur Ramon] a souvent vu des crânes de saintes reliques dans les églises des villages, un jour même, il y a deux ans, un crâne orné de pierreries et de dentelles par les moniales d'un couvent suisse, à Fribourg, il a visité leur établissement comme interne des Hôpitaux lors d'une enquête sur les maux de l'enfermement ; mais ce crâne brillant comme une tiare n'égalait pas la beauté ivoirine du crâne de M. de Sade. [...]

Les nonnes de Fribourg avaient incrusté leur relique d'améthystes et de rubis, l'avaient coiffée de rubans et de dentelles comme une poupée grimaçante, orné même son bassin, ses cuisses, ses tibias, de jarretelles pareilles à des pétales de pivoine.

Le crâne de M. de Sade n'a pas besoin d'ornements. Il est ornement lui-même, de volume concentré, d'ordre élevé, de magie intense, de hantise sonore et de silence où retentissent, et fulgurent, l'orgueil de la Raison et le vol de l'aigle¹⁴.

Les reliques de Fribourg, qui obsèdent l'écrivain, interfèrent ainsi dans la représentation du crâne du Marquis. Une supériorité intrinsèque lui est reconnue, puisqu'il se suffit à lui-même, et que sa « magie intense » se passe d'oripeaux : on peut lire cela, dans le droit fil du début du récit, comme le point d'orgue de l'hommage rendu à Sade. Mais en intégrant la biographie de ce dernier, et jusqu'à sa relique, dans un dispositif entièrement orienté par une vision religieuse, fût-elle fortement bigarrée, Chessex n'affadit-il pas son

13 Jean Calvin, *Traité des reliques, suivi de l'Excuse à Messieurs les Nicodémistes*, Paris, Bossard, 1921, p. 196.

14 Jacques Chessex, *Le Dernier Crâne de M. de Sade*, op. cit., p. 110-112.

message philosophique, irréductiblement réfractaire à toute manifestation hagiographique, parce que niant de manière absolue le sacré ? Célébrant quant à lui, même si c'est par antiphrase, la sacralité, Chessex en reconnaît l'emprise. Dès lors, son traitement du Marquis, de sa trajectoire et de son héritage est réducteur vis-à-vis de l'ambition de l'entreprise sadienne, qui entend soustraire le corps et le langage à la théologie comme à la raison, suivant une logique de subversion radicale. Le Sade de Chessex, être ténébreux dont le soufre ronge les supports de la foi, est moins le tenant d'une rupture avec la tradition et ses modes de pensée, qu'un anticlérical vicieux et un libertin violent : extrême, certes, mais récupérable.

En proie à ses démons et prisonnier de ses préoccupations en matière de spiritualité, Chessex aboutit ainsi à une évocation de Sade qui confine au contre-emploi, tout au moins si l'on se borne à considérer sa portée intellectuelle. Hommage probablement sincère, *Le Dernier Crâne de M. de Sade* tient dès lors aussi du simulacre, et gagne à être lu comme le témoignage de la fascination bien réelle que le Marquis – l'homme et son œuvre – a exercée sur un auteur désireux de l'incorporer à sa mythologie singulière. Il est tentant d'établir un parallèle entre le livre et le reliquaire fribourgeois qui y est mentionné, selon une relation de mise en abyme : dans son ultime ouvrage, Chessex agit avec Sade – sa vie, ses écrits, son crâne – comme les sœurs capucines du couvent de Montorge avec le saint squelette, en l'ornant de rubans de rhétorique et de dentelles de fiction. Les âmes chagrines ne verront dans cette opération que la énième fétichisation d'une figure qui n'a pas besoin de cela. Les esprits plus optimistes pourront affirmer que, à travers Sade, c'est à la littérature que Chessex tire son chapeau, la désignant discrètement à la fois comme le seul objet et le seul instrument de culte possible. De même que les reliquaires dont il s'inspire et qu'il imite en voulant les égaler, *Le Dernier Crâne de M. de Sade* manifeste la croyance en la force miraculeuse d'un « corps » sacralisé, et prétend par là sublimer la matière, transcender la mort, contrer la disparition – y compris celle de son auteur, pour peu qu'on charge le texte d'une fonction testamentaire. Seule note dérisoire : muni d'une étiquette rouge précisant qu'il est « réservé aux adultes », le livre est vendu en librairie sous une enveloppe de cellophane, minable rempart censé aseptiser l'objet de scandale et freiner son impact. Chaque époque a les châsses qu'elle mérite.

FORMES SENSIBLES DE LA PROVIDENCE
DANS *HENRIETTE ET SAINT-CLAIR* DE SADE

Sophie Marchand

L'image de la Providence convoquée dans le théâtre de Sade ne correspond pas vraiment à celle que nous transmettent ses textes narratifs. Le colonel d'*Oxtiern*, s'écriant « la Providence est trop sage pour laisser écraser la vertu sous les perfides attentats du vice et de la scélératesse¹ », manifeste une confiance absolue dans la justice divine qui contraste avec la vision du monde proposée par les différentes versions de *Justine*. Si, dans ces textes, Sade envisageait la Providence dans la perspective de l'anomalie éthique de la coexistence, ici-bas, du bonheur des méchants et de la souffrance des justes, reprenant les justifications théologiques d'un ordre du monde ironique qui dépasserait l'entendement humain et trouverait sa légitimation dans un au-delà², il pose, dans son théâtre, le problème en des termes différents. S'y joue une sécularisation des enjeux liés à la Providence, qui se voit presque dénuée de signification métaphysique, le dramaturge démiurge prenant le relais du Créateur et proposant à son tour l'image d'un ordre fictif dans lequel peuvent se lire des choix idéologiques et une vision du monde.

Ce sont ceux-ci que je souhaiterais étudier dans une pièce où la question de la Providence, détachée du problème de l'affrontement du vice et de la vertu, est placée au cœur d'une interrogation épistémologique et éthique: *Henriette et Saint-Clair*, drame en cinq actes et en prose, dont une première version en trois actes est évoquée dans des lettres de 1780³ et dans le *Catalogue raisonné des œuvres de M. de S**** du 1^{er} octobre 1788⁴, mais que nous ne connaissons

- 1 Sade, *Oxtiern*, II, 14, dans *Œuvres complètes. Théâtre*, éd. Annie Lebrun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, J.-J. Pauvert, 1991, t. III, p. 105.
- 2 Option sensible dans le choix de l'épigraphe accompagnant *Justine ou les Malheurs de la vertu* (*Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 124). Sade retient deux vers d'*Œdipe chez Admète* de Ducis (III, 2) : « Qui sait lorsque le ciel nous frappe de ses coups / Si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous ? »
- 3 Sade, Lettre du 14 décembre 1780, dans le « Dossier » des *Œuvres complètes. Théâtre*, éd. cit., t. III, p. 364.
- 4 *Ibid.*, p. 401.

que sous sa forme en cinq actes, telle qu'elle est mentionnée dans la *Lettre à des directeurs de théâtre* de 1797 ou 1798⁵, où Sade la décrit ainsi :

Henriette et Sainville ou la Voix de la nature, [...] reçue à la Comédie-Française et retirée lors de la dissolution de ce théâtre. Ce drame en prose et en cinq actes est de l'effet le plus sombre et le plus pathétique; des femmes s'évanouissent à la simple lecture et le succès de cet ouvrage est sûr⁶.

Il n'existe aucune trace de cette acceptation et tout porte à croire que ce drame ne fut jamais représenté sur les scènes publiques. Il n'en est pas moins intéressant, dans la mesure où il s'avère habité par un questionnement idéologique autant que dramaturgique sur l'existence et la nature de la Providence, et où il propose la confrontation de cette notion avec d'autres modes d'appréhension de l'expérience humaine.

496 Les sous-titres proposés par Sade incitent à lire dans cette pièce un projet allégorique. Ayant envisagé d'intituler son drame *La Voix de la nature*, Sade hésite finalement entre *Les Effets du désespoir* et *La Force du sang*, qu'il retient. Au-delà de leurs significations idéologiques divergentes, les deux expressions désignent deux instances non métaphysiques susceptibles de régir les comportements et les destinées humaines. Elles soulignent l'importance de l'interrogation sur les motivations des actions individuelles et sur la place accordée à l'homme dans l'ordre du monde.

Ce questionnement préside également au choix de l'épigraphe. « Il tombait dans le piège en voulant l'éviter⁷ » : l'exergue, tiré de l'*Œdipe* de Voltaire, place le drame sous la tutelle d'un modèle qui constitue, au XVIII^e siècle, le paradigme d'un tragique conçu sous le signe du *fatum* et d'une destinée ironique. L'auteur invite à lire la fable comme une variation sur ce motif œdipien⁸ et semble suggérer que sa pièce ressortit à ce modèle anthropologique. C'est oublier que Sade ne se réfère pas à n'importe quel *Œdipe*: bien que connaissant celui de Sophocle, qui figure dans l'inventaire de la bibliothèque de La Coste en

5 Voir, sur cette pièce, Cerstin Bauer Funke, « La voix de la nature dans le théâtre du marquis de Sade », dans Jacques Wagner (dir.), *La Voix dans la culture et la littérature françaises 1713-1875*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2001, p. 303-315.

6 Sade, « Dossier » des *Œuvres complètes. Théâtre*, éd. cit., p. 480. Cette forme n'est pas tout à fait celle qui nous est parvenue.

7 Voltaire, *Œdipe*, V, 4, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 444.

8 Invitation qui a égaré quelques commentateurs pressés de voir dans cette référence à *Œdipe* une allusion au motif incestueux. Voir Sylvie Dangeville, *Le théâtre change et représente. Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 196-221 et Cerstin Bauer, *Triumph der Tugend. Das dramatische Werk des Marquis de Sade*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1994.

avril 1769⁹, ou peut-être parce qu'il le connaît, Sade choisit de citer la pièce de Voltaire qui en propose une réécriture idéologique, et tire son épigraphe de la scène 4 de l'acte V, où Œdipe se laisse aller à une violente diatribe contre un arbitraire divin injuste, inconciliable avec une éthique fondée sur la poursuite des actions vertueuses :

Impitoyables Dieux, mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punissez! Où suis-je? Quelle nuit
Couvre d'un voile affreux la clarté qui nous luit¹⁰?

Cette remise en question d'une conception obsolète du destin incompatible avec la doctrine chrétienne est également sensible dans l'*Encyclopédie* qui, à l'article « Providence », oppose le dieu de la Providence au dieu d'Épicure. Le Dieu des anciens est conçu comme un dieu « dédaigneux et superbe », abandonnant l'homme « par mépris à tous les égarements de son orgueil et à tous les excès de la passion, sans y prendre le moindre intérêt; un dieu qui voit d'un œil égal et le vice triomphant et la vertu violée, qui ne demande d'être aimé ni même d'être connu de sa créature¹¹ ». L'on est, dès lors, tenté de lire l'épigraphe d'*Henriette et Saint-Clair* non comme une illustration de l'action qui va suivre, mais comme une sorte d'antithèse. D'autant plus que Sade achève sa pièce sur une réplique qui offre avec la citation de Voltaire un contraste frappant. Volsange, contemplant le tableau de la félicité retrouvée, s'exclame : « Ô Providence impénétrable, faut-il que ce soit toujours au prix des plus cruelles adversités que vous fassiez payer à l'homme le peu de bonheur que vous lui laissez sur la terre¹² ! », substituant au motif de la fatalité un modèle providentiel fondé sur le schéma des épreuves de la vertu et de la rétribution des mérites, compatible avec la foi en une logique harmonieuse du monde et la possibilité d'un bonheur terrestre. Dans le cours de la pièce se serait donc opérée une substitution de la Providence au destin et la confrontation d'une conception ancienne de la place de l'individu dans le monde avec une vision marquée par l'anthropologie chrétienne. Le drame aurait alors pour fonction de rendre compte de cette évolution des mentalités, la fable d'*Henriette et Saint-Clair* s'avérant susceptible d'une lecture allégorique, conformément au rôle attribué au *medium* théâtral par les dramaturges de la seconde moitié du XVIII^e siècle, soucieux d'incarner la philosophie et de donner chair aux idées, problématique littéraire qui n'est pas tout à fait étrangère à Sade.

9 Sade, « Dossier » des *Œuvres complètes. Théâtre*, éd. cit., p. 343.

10 Voltaire, *Œdipe*, V, 4, éd. cit., p. 444.

11 S.v. « Providence », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, Paris, Briasson, 1751-1780, 35 vol, t. 13, p. 514.

12 Sade, *Henriette et Saint-Clair*, V, 4, dans *Œuvres complètes. Théâtre*, éd. cit., t. 1, p. 512.

Le parti pris idéologique qui anime Sade dans sa pièce ne saurait se réduire aux débats et dissertations qui occupent un certain nombre de scènes. Il donne forme à l'intrigue et engage des choix dramaturgiques qui ne sont pas propres au Marquis, mais emblématiques des mutations formelles imposées au genre dramatique par l'esprit philosophique et le modèle esthétique qui en dérive. Jean-Pierre Sarrazac note qu'à la différence de la dramaturgie aristotélicienne qui fondait le tragique sur l'existence d'une péripétie, le théâtre des Lumières et, en particulier, le genre sérieux, engage une structure ternaire et nécessite un double retournement, « dans un premier temps, du bonheur au malheur, dans un second temps, au dénouement, du malheur à nouveau au bonheur¹³ ». Il en conclut que

dans le drame bourgeois, à la différence de la tragédie antique ou classique, les épreuves que traversent les personnages ne sont pas destinées à les abattre, tels les anciens héros, mais plutôt à les consolider grâce à une espèce d'*homéopathie du malheur*. Le drame bourgeois ne se place plus sous la juridiction divine de la Fatalité, mais sous celle, tout à fait humaine, d'une adversité qui ne se manifeste que pour être vaincue¹⁴.

Ce schéma optimiste correspond parfaitement au plan d'*Henriette et Saint-Clair*.

La situation initiale rappelle *Le Père de famille*¹⁵. L'action se déroule dans une famille composée de M. de Volsange, de sa sœur, Mme de Lormeuil, et du fils de Volsange, Saint-Clair. Est également présent Valville, ami de Saint-Clair. Volsange et Mme de Lormeuil s'inquiètent de l'attitude mystérieuse de Saint-Clair. Celui-ci aime en secret une jeune fille à qui il rend visite en la secourant sous une fausse apparence. Volsange, qui a d'autres projets, s'oppose à cette union. Mais, intrigué par ce qu'on lui a dit de la jeune fille, Henriette, et de sa mère Pauline, il accepte de les recevoir. L'intrigue se distingue alors de celle du drame diderotien. Il s'avère que Volsange a vécu autrefois une vie mouvementée. Uni secrètement à une jeune femme prénommée elle aussi Pauline, il a dû fuir avec elle jusqu'à Madrid, où naquit Saint-Clair. Alors que la jeune femme était de nouveau enceinte, Volsange fut enlevé sur ordre de sa famille, décidée à mettre fin à une mésalliance. On lui dit que sa femme était morte, mais il put recueillir

13 Jean-Pierre Sarrazac, « Le drame selon les moralistes et les philosophes », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque » 1993, p. 381.

14 *Ibid.*

15 Voir Sylvie Dangeville, *Le théâtre change et représente*, op. cit., p. 199 et Hans-Ulrich Seifert, « Sade lecteur et metteur en scène du *Père de famille* », dans Anne-Marie Chouillet (dir.), *Denis Diderot. 1713-1784. Colloque international*, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 469-478.

Saint-Clair, qu'il éleva depuis en compagnie de Mme de Lormeuil. L'acte se clôt sur une question : et si son épouse n'était pas morte et était précisément cette Pauline, mère d'Henriette ? L'acte II amène la reconnaissance : Pauline est bien la femme de Volsange, ce qui fait d'Henriette la sœur de Saint-Clair et interdit leur union. Consacré aux réactions des personnages, l'acte fait contraster le bonheur des retrouvailles avec le désespoir du renoncement imposé à l'amour. Si Henriette cède vite à la voix du devoir, Saint-Clair est plus difficile à raisonner et Volsange doit user de moyens radicaux : il décide de marier Henriette à Valville. Toutefois, la situation ne semble pas tout à fait éclaircie : Pauline a dû, durant quelques années, se séparer de sa fille qu'elle a confiée à un individu charitable. Il n'en faut pas plus pour persuader Saint-Clair qu'Henriette n'est pas sa sœur et l'inciter à remettre en question le devoir qu'on lui impose. Il convainc Henriette de se refuser au sacrifice et propose un suicide commun qui les réunirait sans bafouer les normes sociales. Le projet se voit empêché *in extremis* à l'acte IV par l'arrivée providentielle d'un inconnu qui se trouve être le père de Valville. Nouveau coup de théâtre à l'acte V : Pauline reconnaît en cet inconnu, nommé Saint-Fard, l'homme à qui elle avait autrefois confié Henriette. Mais nous ne sommes pas encore au bout de nos surprises. Instruit du mariage à venir d'Henriette et Valville, Saint-Fard laisse échapper un cri d'horreur et avoue que, par charité, il s'est livré autrefois à une substitution d'enfant : la fille de Pauline étant morte, il lui a remis, par compassion, son propre enfant. Fille de Saint-Fard, Henriette est donc la sœur de Valville, ce qui jette sur les trois actes centraux un éclairage nouveau. Comme Œdipe, les personnages tombaient dans le piège en croyant l'éviter. Seul Saint-Clair avait instinctivement décelé l'anomalie que constituait l'ordre transitoire. Aussi se voit-il pleinement récompensé au dénouement et peut-il légitimement épouser Henriette.

Toute rocambolesque et compliquée qu'elle soit, cette intrigue a le mérite de confronter, dans une valse vertigineuse des identités et des configurations sociales, trois étapes correspondant chacune à une modalité de l'être-au-monde des personnages. La situation initiale, peu satisfaisante, n'en reste pas moins préférable à celle qui résulte du premier coup de théâtre et qui affronte les héros à un ordre leur déniait tout droit au bonheur en refusant l'accomplissement de leurs aspirations individuelles. L'ordre final, rétabli par une intervention providentielle, réconcilie le héros avec un monde dont il reconnaît enfin la logique. À travers la confrontation des actes centraux et du dénouement et la mise en perspective des valeurs incarnées par Saint-Clair et de celles reconnues par les autres personnages, Sade dresse le procès d'une fatalité ironique et lui oppose, sous la forme de la voix de la nature, une providence plus humaine.

La célébration du modèle providentiel au détriment d'une pensée de la fatalité implique l'étape transitoire jouant le rôle de contre-modèle que constituent les

trois actes centraux. La pièce n'élabore ainsi un ordre social et idéologique que pour mieux le disqualifier, et la peinture des épreuves de la vertu conditionne la condamnation de la logique sacrificielle.

500 Dès le début de l'acte II, l'ordre établi par la première reconnaissance est désigné comme fragile et imparfait. Imparfait, parce que, s'il satisfait les attentes de certains personnages, il met un terme aux espérances des autres. Ainsi le même événement, les retrouvailles de Volsange et Pauline et la reconstitution du couple parental, fait l'objet de deux lectures différentes. Les aînés le placent sous le signe d'une Providence bienveillante, d'autant qu'il met un terme aux souffrances imméritées de Pauline, qui, « maltraitée par la fortune » soutenait jusqu'alors une « existence d'autant plus pénible que le ciel ne l'avait pas fait naître pour d'aussi cruels revers¹⁶ ! » On reconnaît un *topos* pathétique : la noblesse de l'âme transcende les caractérisations sociales conventionnelles et la distorsion entre l'être et l'apparence signale à l'âme sensible une disconvenance ontologique appelée à être corrigée. Volsange, lui aussi, invoque la Providence. Apprenant que la mère d'Henriette porte le nom de son épouse défunte, il soupire, dans une réplique qui fonctionne du point de vue dramaturgique comme une prétéition : « [...] le ciel ne voudra pas me rendre si heureux¹⁷ ! » Toutefois, cette lecture providentielle est loin de faire l'unanimité. Rendant compte des retrouvailles qui se sont déroulées hors-scène, les domestiques Lucette et Lapineau soulignent l'ambivalence de l'événement. Lapineau rapporte : « [...] j'ai vu notre jeune maître dans le chagrin et puis une dame qui avait l'air si contente d'être avec M. de Volsange et puis encore une jeune fille qui pleurait tant... tant que j'ai cru en vérité qu'elle avait perdu père et mère¹⁸. » Ironie de la situation, puisque, loin d'avoir perdu père et mère, Henriette vient de les retrouver. Sous la logique providentielle et l'apparence de l'harmonie, le spectateur est donc invité à soupçonner une anomalie. D'autant plus que les nouveaux frère et sœur évoquent la reconnaissance comme l'effet d'un destin contraire, comme une « fatale découverte »¹⁹. Fatale en effet, dès lors qu'elle enclenche une mécanique sacrificielle qui force les héros à renoncer aux aspirations qui faisaient leur être, au nom de la soumission à des normes étrangères et à un rôle social qu'ils n'étaient pas préparés à assumer. Telle est l'attitude d'Henriette, héroïne de drame sentimental dont les propos prennent dès ce moment un accent racinien et dont le renoncement s'amorce à la scène 2 de l'acte II, où elle déclare : « C'est le dernier tribut d'une passion malheureuse.

16 Sade, *Henriette et Saint-Clair*, I, 1, éd. cit., p. 450.

17 *Ibid.*, I, 3, p. 454.

18 *Ibid.*, II, 1, p. 461.

19 *Ibid.*, II, 4, p. 475.

Je saurai l'étouffer²⁰. » Le sacrifice est achevé à la scène 4, Henriette opposant aux lamentations de Saint-Clair l'argument d'une fatalité qui fait loi²¹ et une forme de résignation tragique.

La première péripétie, par sa réception contrastée, révèle donc une fracture entre les générations. D'autant plus que ce coup du sort conforte les choix paternels, rendant impossible un mariage que Volsange aurait eu, à l'instar du père de famille de Diderot, bien des peines à interdire. La phase transitoire ouvre ainsi la voie à l'expression hyperbolique de l'autorité paternelle. Sitôt réintégrée au sein de la cellule familiale, Henriette fait l'expérience d'une relation filiale marquée par le renoncement à ses propres choix et le devoir d'obéissance : « Voilà ma main pour gage. Disposez-en sur l'heure... je prends à témoin le ciel et vous, mon père et ce sein sacré où j'ai reçu l'existence, de ne plus opposer d'obstacles à vos ordres²². » Pourtant, loin d'accepter béatement l'ordre nouveau, Henriette se déclare « malheureuse victime du devoir et de l'oppression²³ ». Saint-Clair, plus radical, accuse directement : « C'est vous, père cruel, qui causez mon désespoir²⁴. » La fatalité entérine la loi du père et se confond avec elle, dans une sécularisation des enjeux de la destinée qui témoigne tout autant de l'obsolescence que de la dégradation du modèle antique. Durant toute la pièce, les projets matrimoniaux de Volsange sont évoqués sur le mode d'un impératif inébranlable. Averti de la passion de Saint-Clair pour Henriette, le père s'écrie : « Il est impossible qu'une telle chose puisse me convenir. Je *destine* Saint-Clair à quelqu'un qui doit faire à la fois sa fortune et son bonheur²⁵. » Le parti pris lexical se verra systématiquement repris lorsqu'il s'agira d'évoquer les mariages de convenance projetés par Volsange. C'est à Saint-Fard qu'il reviendra, au dénouement, de dénoncer les dangers de l'arbitraire paternel. Observant les préparatifs de l'union d'Henriette et Valville, il s'écrie, horrifié : « Que vois-je ? Est-ce là l'épouse que vous *destinez* à mon fils ? [...] Juste Ciel ! Qu'alliez-vous faire²⁶ ! » Porteur de la menace incestueuse, l'arbitraire paternel, forme dégradée du destin, voit son illégitimité affichée et se trouve disqualifié dans la mesure où, expression d'une autorité aveugle, il contredit la nature.

Le père, parce qu'il est celui qui se satisfait de l'ordre des actes centraux, apparaît comme un contre-modèle idéologique. Il est, par excellence, le porte-parole de l'opinion, et, pire encore, son esclave. Il déclare ainsi qu'« on

20 *Ibid.*, II, 2, p. 467.

21 *Ibid.*, II, 4, p. 477.

22 *Ibid.*, II, 2, p. 467.

23 *Ibid.*, II, 3, p. 472.

24 *Ibid.*, II, 5, p. 481.

25 *Ibid.*, I, 2, p. 452 (nous soulignons). Ce terme revient encore II, 2, p. 467-468.

26 *Ibid.*, V, 4, p. 508.

fait peu de sacrifices infructueux au public²⁷ », croyant convaincre sa fille d'épouser Valville, sans voir que les lois du cœur ne sauraient plier devant le jugement social²⁸. Henriette elle-même désigne, en son père, l'homme du préjugé : « Ainsi, mon père, vous n'avez retrouvé votre fille que pour la sacrifier à l'opinion²⁹ ? », demande-t-elle. La soumission du père au jugement mondain est particulièrement sensible dans le refus qu'il oppose à Henriette qui le supplie de la laisser entrer au couvent. Rejetant cette « triste ressource qui ne met en repos ni la réputation ni la conscience », il réplique : « [...] ce ne sont point là les sacrifices que le public demande ; personne n'est la dupe aujourd'hui de ces retraites forcées, uniques fruits de l'avarice des pères ou du déshonneur des filles ; la critique amère vous y suit³⁰. » Là où, chez Diderot, M. d'Orbesson, en bon père de famille, invoquait les lois de la nature pour contrer la tentation de la claustration³¹, Volsange ne retient que l'inefficacité d'un artifice social.

502

À cette condamnation idéologique s'ajoute une disqualification dramaturgique, voire métathéâtrale, le dramaturge prenant ses distances aussi bien vis-à-vis de l'anthropologie du *fatum* que de ses traductions dramatiques. L'ordre transitoire est immédiatement présenté comme le fruit d'un hasard peu vraisemblable. Lucette souligne le caractère artificiel du coup de théâtre : « Il l'avait perdue depuis bien des années et voilà *tout d'un coup* qu'il la retrouve³² » et, un peu plus loin : « M. de Saint-Clair était depuis plus d'un an amoureux de cette jeune personne [...] et comme il était pour la demander à son père, ne voilà-t-il pas *tout d'un coup* qu'il se trouve que c'est sa sœur³³. » L'insistance exhibe l'artifice et jette la suspicion sur un procédé peu crédible. Lapineau exige des justifications : « Mais cette dame, qu'est-ce qu'elle dit pour se trouver comme cela tout de suite³⁴ ? », « comment ne l'a-t-elle pas reconnu au nom³⁵ ? », demande-t-il avec bon sens, avant de laisser libre cours à son incrédulité : « Oh ! Quelle bizarrerie³⁶. » L'ordre fondé sur un tel coup de théâtre ne peut donc être véritablement convaincant. D'autant plus que la reconnaissance laisse subsister des zones d'ombre, entretenant l'espoir d'un nouveau retournement

27 *Ibid.*, II, 2, p. 470.

28 Cette question est le lieu d'une fracture entre les générations et détermine la polarisation axiologique des personnages. Valville déclare *a contrario* : « Dans un jeune cœur le besoin d'aimer se règle rarement sur les convenances » (*ibid.*, I, 2, p. 452).

29 *Ibid.*, II, 2, p. 470.

30 *Ibid.*, p. 469.

31 Denis Diderot, *Le Père de famille*, II, 2, dans *Œuvres*, t. IV, *Esthétique-Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

32 Sade, *Henriette et Saint-Clair*, II, 1, éd. cit., p. 462 (nous soulignons).

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 463.

35 *Ibid.*, p. 464.

36 *Ibid.*

de situation. Saint-Clair, qui, comme son nom l'indique, est le seul personnage clairvoyant, en est parfaitement conscient et proclame en conséquence :

[...] observe bien le récit de ma mère, elle t'a perdue de vue pendant huit ans. [...]. Au bout de ce temps, on rend un enfant à Pauline, un enfant qu'elle n'a vu qu'au berceau ; qui peut répondre que c'est le sien ? Rapproche toutes ces circonstances de cette voix qui parle au fond de nos cœurs... de cet organe dont le murmure est infaillible et qui jamais ne nous fit connaître de repentirs... non, te dis-je, non, tu n'es pas ma sœur³⁷ !

La raison, confirmant les intuitions du cœur, légitime l'existence d'une seconde péripétie, remède à la première. Le second coup de théâtre, à la différence du premier, obéit à une nécessité non seulement dramaturgique, mais idéologique et émotionnelle. L'arrivée providentielle de Saint-Fard empêche à la fois le suicide des héros, la réalisation de l'inceste entre Henriette et Valville et le désespoir d'un spectateur terrassé par les souffrances des personnages auxquels il s'intéresse. Elle constitue un coup de théâtre non plus arbitraire mais légitime, dans la mesure où il rétablit un ordre malmené. Saint-Fard se présente explicitement comme l'instrument de la Providence : « [...] je venais dans cette province [...]. Combien dois-je bénir le Ciel de cette résolution, puisque c'est à elle que je dois tout le bonheur de cette journée³⁸ ».

Mettant fin aux tourments de la vertu, la seconde péripétie achève la disqualification de la phase transitoire, perçue comme insatisfaisante par les spectateurs autant que par les personnages. Sade thématise ce malaise, en faisant de Lucette et Lapineau des relais de la réception, des porte-parole des spectateurs. Dès l'acte II, les domestiques compatissent aux larmes des héros et stigmatisent la disconvenance qu'elles mettent au jour :

LUCETTE. — Ils en pleurent tous deux!... Ils en pleurent que ça fait pitié!

LAPINEAU. — Allez, je vous assure que je suis bien fâché aussi ; ils étaient si gentils tous deux, si bien faits l'un pour l'autre. [...] Ah ! Je voudrais, par ma foi, que le bonheur que je demande à Dieu tous les jours pour moi leur arrivât³⁹.

Appelant l'émergence d'un ordre divin récompensant la valeur, Lapineau oppose à l'ordre régi par la fatalité un idéal providentiel que toute la pièce a pour but de célébrer.

Au long des actes centraux se fait en effet sentir l'absence de validité d'une configuration sociale et familiale démentie par la nature et la sensibilité.

37 *Ibid.*, II, 4, p. 475.

38 *Ibid.*, V, 4, p. 510.

39 *Ibid.*, II, 1, p. 464.

Refusant de concevoir la Providence sur le modèle du destin, dont les desseins échapperaient à l'entendement humain, Sade pose l'existence d'une voix de la nature, forme sécularisée et incarnée de la Providence, qui constituerait pour l'individu une norme du vrai et du bien, un outil efficace sur le plan épistémologique comme sur le plan éthique. Cette providence immanente, preuve de l'harmonie et de la légitimité de la création, est défendue par l'*Encyclopédie*:

Si nous pouvions méconnaître la Providence dans le spectacle de ce vaste univers, nous la retrouverions en nous. Sans chercher des raisons qui nous fuient, ouvrons l'oreille à la voix intérieure qui cherche à nous instruire. Nous sommes l'abrégé de l'univers, et en même temps, nous sommes l'image du Créateur⁴⁰.

504

Sécularisée, cette Providence à hauteur d'homme se confond presque avec la sensibilité. L'auteur de l'article « Providence » ajoute : « L'amour d'un sexe l'un pour l'autre, l'amour des pères pour leurs enfants, cette pitié dont nous sommes naturellement susceptibles sont trois moyens puissants par lesquels la sagesse infinie sait nous conduire à ses fins⁴¹. » Préférant les conventions sociales à la vérité du cœur, l'ordre des pères pêche contre cette définition de la Providence. Saint-Clair, en revanche, est présenté dès le début comme un être impétueux et sensible, ne reconnaissant que les lois de la nature. Valville annonce qu'il « n'épousera qu'une personne qu'il aimera. Son cœur ne se déterminera peut-être qu'avec peine, mais quelle violence en caractérisera le langage dès qu'il en écouterait les impulsions⁴² ! » C'est en vertu de ce caractère et au nom de la nature que le héros peut s'exclamer : « Ô respectable auteur de mes jours... Vous êtes tout pour moi, mon ami, mon consolateur, mon père, et si la nature avait encore des titres plus sacrés, ils seraient tous réunis dans mon cœur⁴³. » Mais Volsange ne se montre guère à la hauteur et, refusant, à la différence de M. d'Orbesson, de sacrifier à la nouvelle norme sensible, demeure tributaire d'une conception périmée de la paternité. Saint-Clair, lui, assume tous les articles du nouveau *credo* sentimental, se faisant l'écho du transfert de sacralité dont bénéficie, dans la pensée des philosophes, une sensibilité assimilée au vrai et au bien. Il se lance ainsi dans une célébration du sentiment, apologie d'un amour purgé de toute

40 S.v. « Providence », dans *Encyclopédie*. L'auteur ajoute : « Plus je fais réflexion [...], plus je suis surpris de voir tant d'athées dans le siècle où nous sommes. Si nous n'avions d'autres preuves de la divinité que celles qui sont métaphysiques, je ne serais pas surpris que ceux qui n'ont pas le génie tourné de ce côté-là n'y fussent pas sensibles. Mais ce que je viens de dire est proportionné à toutes les sortes de génies et en même temps si satisfaisant que je doute que tout homme qui voudra y faire attention ne reconnaisse une Providence. »

41 *Ibid.*

42 Sade, *Henriette et Saint-Clair*, I, 1, éd. cit., p. 447.

43 *Ibid.*, I, 4, p. 456.

suspicion morale : « L'amour... que dis-je ? un sentiment [...] qui ne peut avoir été placé dans mon cœur que par la main de la divinité même m'a fait rendre à cette jeune personne tous les devoirs de l'âme la plus soumise et la plus tendre »⁴⁴. Associé à des actions charitables, placé sous la tutelle divine, marqué par la retenue et la pudeur, l'amour de Saint-Clair pour Henriette ne saurait prêter le flanc à une condamnation légitime. Aussi n'est-il combattu, au premier acte, que par les prétentions sociales de Volsange et par le préjugé. L'affrontement du père et du fils laisse alors éclater l'irréductible incompatibilité de deux systèmes idéologiques. À Volsange qui déclare : « N' imaginez pourtant pas que je serve vos égarements », usant d'un vocabulaire hérité de l'anthropologie racinienne, Saint-Clair oppose la *doxa* sensible des Philosophes et répond qu'un « sentiment honnête ne saurait égarer⁴⁵ ».

Le héros, fidèle à son système, refuse d'abjurer la sensibilité. Dans un univers régi par l'instabilité et la valse des identités ou des configurations sociales, il s'accroche à un amour dans la permanence duquel il lit un signe de la Providence. À sa tante qui l'accuse d'offenser la nature en continuant à aimer Henriette, il objecte :

Et qui m'a donc donné ce sentiment qui me dévore si ce n'est elle ? [...] Ah, si j'outrageais la nature, ce cœur, ouvrage de ses mains serait-il enflammé de cet amour que jamais rien ne vaincra dans lui... [...] ? En vain m'alléguerez-vous tous les sophismes dont on combat les penchants de la nature, ce que je sais, ce que je sens, c'est qu'elle est juste, c'est qu'elle est la seule lumière qui nous soit donnée dans ce chaos d'événements où la fortune nous jette et que ce n'est jamais son premier mouvement qui nous trompe⁴⁶.

La sensibilité, confondue avec la voix de la nature, devient un repère épistémologique et éthique. Et Saint-Clair apparaît alors comme le seul personnage doué de raison et de clairvoyance, quand tous les autres se laissent aveugler par le préjugé. Aussi le héros, malgré sa véhémence et ses excès, n'est-il jamais disqualifié aux yeux du spectateur. Habité par cette vérité instinctive, il apparaît comme moins pusillanime qu'Henriette qui, après quelques hésitations, se plie à la norme sociale, étouffant en elle la voix de la nature⁴⁷. C'est en vain que son amant tente de la convaincre, en invoquant, contre les fluctuations du sort et la fragilité des caractérisations sociales, la permanence du sentiment :

44 *Ibid.*, I, 1, p. 451.

45 *Ibid.*, I, 4, p. 457.

46 *Ibid.*, III, 3, p. 487.

47 *Ibid.*, II, 3, p. 472.

La voix de la nature change-t-elle comme nos opinions? Et pourras-tu me soutenir qu'elle n'était pas hier aussi bien imprimée dans nos cœurs qu'elle l'est aujourd'hui? Rendons-nous à ses inspirations bien plutôt qu'à ce qu'on nous dit. Les événements qui ont produit un si grave changement peuvent être trompeurs... et la nature ne nous abuse jamais; n'écoutons qu'elle, Henriette, et fuyons un pays malheureux où les hommes veulent s'arroger le droit de l'interpréter autrement qu'elle ne nous parle⁴⁸.

506

Cette fidélité aux valeurs d'une sensibilité contredite par les normes sociales aboutit à une remise en cause de l'ordre établi. Dans un geste de rébellion assez original pour le théâtre de cette époque, Saint-Clair récuse la place qui lui est accordée dans le système des personnages, refuse de sacrifier son être à une *condition* dans laquelle il ne se reconnaît pas. Voyant son neveu réagir au mot de *sœur* appliqué à Henriette, Mme de Lormeuil lui demande : « Ne l'est-elle pas ? » La réponse du héros est édifiante : « Je n'en sais rien, on me l'a dit et j'en doute. On me l'assure et je ne le sens pas »⁴⁹. Saint-Clair n'a de cesse de dénoncer l'« aveugle crédulité⁵⁰ » de ses proches. Le dénouement confirmera la justesse de ses vues. Aussi le héros, s'écriant « Ah! Je l'avais senti! Grand Dieu⁵¹! », en rendant hommage à une intuition en laquelle se lit la présence bienveillante de la divinité et l'existence rassurante de la providence, se trouvera-t-il fondé à prendre à partie les personnages qui se seront prosternés devant de fausses idoles⁵². La pièce s'achève ainsi sur le triomphe de la nature, forme incarnée de la Providence, et sur la consécration des valeurs sensibles.

Sade pousse à son terme la logique providentielle du théâtre des philosophes et l'illustration des nouvelles valeurs associées à la nature. Mais, tout en s'inscrivant dans la continuité du modèle théâtral des Lumières dont il reprend à la fois les principes dramaturgiques et les soubassements idéologiques, il fait entendre une voix singulière. Les critiques, en soulignant à juste titre les emprunts de Sade à ses prédécesseurs (Diderot, le Beaumarchais des drames, Voltaire, Sedaine ou Collé), ont trop souvent minoré les infléchissements qui se jouaient dans ces appropriations d'un modèle dont le Marquis propose à la fois une radicalisation et un dépassement. Ceci est particulièrement sensible à propos de la voix de la nature, *topos* de la dramaturgie des Lumières que Sade investit d'une signification nouvelle.

48 *Ibid.*, II, 4, p. 475.

49 *Ibid.*, III, 3, p. 489.

50 *Ibid.*, II, 4, p. 478.

51 *Ibid.*, V, 4, p. 509.

52 *Ibid.*

Chez Sade, la voix de la nature désigne non pas la voix du sang, comme c'est presque toujours le cas chez les dramaturges-philosophes, mais celle de l'amour, ou, plus précisément, celle du désir, dans ce qu'il a de plus singulier. Présidant à un accomplissement individuel et non plus social, elle ne révèle pas les liens familiaux, mais les affinités affectives. C'est ce dont s'étonne Henriette, s'écriant : « [...] mon erreur est le fruit de cette voix secrète qu'on prétend qu'on doit prendre pour [les lois sacrées]... et pourquoi donc, lorsque je m'y livre, n'entends-je parler que de mon amour⁵³ ? » Il est révélateur que la nature ne parle qu'en faveur de l'amour d'Henriette et Saint-Clair et demeure muette dans le cas des relations qui unissent la jeune fille et Valville, son frère⁵⁴. On assiste à un renversement du schéma traditionnel qui est explicitement désigné comme anormal à la scène 2 de l'acte III. Valville s'interroge sur l'indifférence qu'il éprouve à l'égard d'Henriette : « [...] le cœur de l'homme est une énigme dont la nature seule a le mot [...]. Je regardais Henriette [...] et je n'éprouvais rien⁵⁵. » L'amour se tait, ménageant les bienséances, mais on est en droit de trouver étrange, dans le contexte dramatique de la seconde moitié du XVIII^e siècle, que Valville ne se sente pas ému de sympathie en présence d'une jeune fille qui lui est liée par le sang⁵⁶. Mme de Lormeuil souligne, elle aussi, l'anomalie que représente cette indifférence réciproque et, la confrontant aux sentiments persistants des deux héros, déclare :

Quelle bizarrerie dans les caprices du sort... deux jeunes gens qui paraissent faits l'un pour l'autre et que le seul mot de mariage effarouche, deux autres qui s'adorent et dont les liens du sang viennent arrêter les transports ; il y a quelque chose de bien singulier dans tout cela, en vérité, cela me ferait presque croire au fatalisme⁵⁷.

L'idée que la nature serait incapable de révéler les liens familiaux, tout en soulignant les réticences de Sade à reconnaître la validité de la communauté familiale et sociale et à sacraliser ces dernières, ne remet pas en cause l'assimilation de la voix de la nature à la Providence et son statut d'instance organisatrice. Elle vient en revanche contredire les interprétations d'*Henriette et Saint-Clair* qui lisent dans l'attitude du jeune homme et, partant, dans la pièce tout entière, une apologie de l'inceste, oubliant qu'il ne saurait être question de

53 *Ibid.*, II, 3, p. 472.

54 On s'étonne, dès lors, de la substitution, par Sade lui-même, du sous-titre *La Force du sang* à *La Voix de la nature*. Cerstin Bauer Funke, pour sa part, ne dissocie pas voix de la nature et voix du sang (« La voix de la nature dans le théâtre du marquis de Sade », art. cit., p. 308-309).

55 Sade, *Henriette et Saint-Clair*, III, 1, éd. cit., p. 485.

56 Ce sera le cas dans *Sophie et Desfrancs* (III, 5, dans Sade, *Œuvres*, t. XIV, éd. cit., p. 403), où la voix du sang se fait entendre dans l'affection spontanée qu'Anselme éprouve pour Sophie.

57 Sade, *Henriette et Saint-Clair*, III, 2, éd. cit., p. 486.

sentiment incestueux entre Henriette et Saint-Clair, dès lors que leur parenté est, dès le deuxième acte, remise en question par le héros, et que, dans le cas d'Henriette et Valville, n'existe nul sentiment équivoque. À cet égard, *Henriette et Saint-Clair* présente une situation bien moins ambiguë que celle du *Fils naturel*, où la passion réciproque de Dorval pour Rosalie est réinterprétée, après la reconnaissance du cinquième acte, comme une émanation de la voix du sang, donnant lieu à une confusion pour le moins suspecte. Sade refuse cette assimilation et cette réversibilité dangereuse. Si Henriette s'avère prête à transformer en amour fraternel le sentiment qu'elle éprouvait pour Saint-Clair, déclarant : « Le Ciel qui m'a préparé bien jeune un si cruel avenir ne pourra pas, du moins, en m'arrachant à toi, m'enlever le délicat plaisir d'être heureuse de ton bonheur⁵⁸ », son amant refuse pour sa part de s'accommoder de la situation et s'insurge contre un retournement qu'il juge contre-nature. Le héros se révèle incapable de sacrifier ses aspirations à la norme et préfère se soustraire au monde plutôt que d'accepter un ordre qui ne lui convient pas. Le choix d'une voix de la nature entendue comme voix de la passion ou du désir conduit logiquement à la promotion d'une éthique individualiste qui se distingue de l'utopie communautaire professée par les dramaturges des Lumières.

Ainsi voit-on, là où, chez Diderot, Dorval parvenait à convertir sa passion en élan altruiste et à se sacrifier pour maintenir l'ordre de la communauté, Saint-Clair se dresser contre les institutions sociales. La révolte du héros devant les disconvenances ontologiques se traduit par un rejet violent de l'ordre et par le choix d'une certaine forme de marginalité. À Mme de Lormeuil qui lui demande : « Où peut donc vous conduire ce malheureux penchant ? [...] L'univers entier ne vous condamne-t-il pas ? Toutes les lois ne sont-elles pas contre vous ? », Saint-Clair objecte : « Il me restera celle de mon cœur⁵⁹. » Puis il propose à Henriette d'« aller au bout de l'univers, oublier des titres [qu'ils ne connaissent] que d'un jour... et qui n'ont peut-être jamais existé⁶⁰ ». Cette marginalisation volontaire se traduit scéniquement par un changement de décor au quatrième acte : délaissant le salon et l'espace social du château pour la forêt, les héros gagnent un espace régi par les lois de la nature, le seul où leur réunion soit permise et où la Providence puisse se manifester sous la forme d'un inconnu passant par hasard⁶¹. La fuite parachève le défi à l'encontre de l'ordre social. Dès le début de la pièce est posée la singularité du caractère de Saint-Clair : sa tante remarque qu'il « a reçu de la nature cette énergie qui nous rend

58 *Ibid.*, II, 4, p. 477.

59 *Ibid.*, III, 3, p. 488.

60 *Ibid.*, II, 4, p. 476.

61 Cerstin Bauer Funke, « La voix de la nature dans le théâtre du marquis de Sade », art. cit., p. 307.

également capables des grandes actions comme des grandes erreurs⁶² ». Poussée à l'extrême, cette énergie sentimentale peut aller jusqu'à l'acte blasphématoire, et Saint-Clair se laisse aller à une apologie du suicide qu'il envisage comme un défi à l'égard d'un ordre illégitime et nullement comme une atteinte à la divinité. Doutant de la Providence, rivalisant avec Dieu, Saint-Clair commet un geste condamnable que l'intervention de Saint-Fard empêche *in extremis*. C'est donc bien à Saint-Clair que s'adresse la morale de la pièce, énoncée par l'instrument de la Providence lui-même : « Soyez heureux, jeune homme, et que la leçon que vous recevez aujourd'hui ne vous fasse jamais désespérer du ciel. Vous étiez prêt à l'outrager⁶³. » Dans cette figuration du héros en être tourmenté, prêt à braver les lois de la société au nom de la passion, mû par un désir foncièrement singulier, s'annonce, semble-t-il, quelque chose du romantisme et se fait jour un possible dépassement de la dramaturgie des Lumières.

La réflexion sur la Providence qui donne forme à *Henriette et Saint-Clair*, impliquant un certain nombre de partis pris idéologiques et dramaturgiques, permettrait de réinterpréter et de réévaluer le théâtre de Sade. Signalant l'altérité de l'œuvre romanesque et de l'œuvre théâtrale, sans pour autant condamner cette dernière à l'insignifiance ou à la nullité, une lecture attentive des textes dramatiques du Marquis laisse apparaître la figure d'un dramaturge aussi enthousiaste que conscient de ses choix. Fin connaisseur du théâtre et du public contemporains, doté de lumières sur celui des temps qui l'ont précédé, Sade n'est pas ce pâle imitateur des dramaturges-philosophes, singeant leurs œuvres afin de se faire reconnaître, que nous a longtemps dépeint la critique. Chargé d'un propos théorique souvent implicite, habité par les tensions et les tentations propres à son auteur, le théâtre de Sade se présente comme une forme d'aboutissement et de dépassement du théâtre sérieux des Lumières. À ce titre, et bien qu'il n'ait guère été représenté, il est digne d'attention et mérite de trouver une place dans les histoires du théâtre.

62 Sade, *Henriette et Saint-Clair*, I, 1, éd. cit., p. 446.

63 *Ibid.*, V, 4, p. 511.

DU NOUVEAU CHEZ SADE ?
ÉCARTS SADIENS, RÉSONANCES ARTAUDIENNES

Concepción Pérez-Pérez

A-t-on quelque chose de nouveau à dire sur Sade ? est-il opportun de continuer à en parler ? Évidemment, il s'agit là d'une fausse question, car autrement je n'aurais pas choisi un tel sujet. Ce qui m'amène, en guise d'introduction, à expliquer, fût-ce très brièvement, les raisons de mon choix.

J'ai fait la connaissance de Michel Delon lorsqu'il venait de soutenir sa thèse d'État sur l'idée d'énergie au tournant des Lumières¹. Notre connaissance, à vrai dire, a été en total accord avec le goût du XVIII^e siècle, car elle a pris naissance sous la forme épistolaire. Je préparais alors ma thèse sur les structures narratives du marquis de Sade et j'ai appris qu'une thèse venait d'être soutenue à la Sorbonne sur une idée – celle d'énergie – qui m'intéressait beaucoup pour ma propre recherche. Et dès lors la « République des Lettres », véritable communauté sans frontières qui n'est autre que la communauté intellectuelle, s'est mise à fonctionner, à partir de la générosité et disponibilité toujours montrée par Michel Delon. Il m'a paru donc très opportun de réfléchir sur Sade dans les pages qui suivent, triplement opportun même, car, aux raisons exposées précédemment, il faut ajouter l'énorme reconnaissance que tout sadien doit au professeur Delon en tant que voix d'autorité pour ses travaux et éditions sur Sade, sans oublier le fait que, en 2014, deux cents ans se sont écoulés depuis la mort de l'auteur des *Cent vingt Journées de Sodome*. Voilà donc ce qui m'a poussée à choisir ce sujet et le lui offrir en modeste mais sincère hommage.

Mais, est-ce qu'on a quelque chose de nouveau à dire sur un auteur qui a été retourné en tous sens ? Reste-t-il un petit morceau de sa « chair » d'écriture à découper ? Car il n'est que très vrai, ainsi que dénoncent certains critiques (parmi lesquels Michel Delon lui-même ou Annie Le Brun), que l'exégèse sadienne s'est tellement hypertrophiée qu'elle risque de devenir autoréférentielle, effaçant

1 Et qui a fait date dans les études dix-huitiémistes : *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.

ce qui doit toujours constituer le véritable référent, à savoir l'écriture dont elle dérive².

Pourtant, et malgré l'énorme divulgation de l'auteur particulièrement dans les dernières décennies, y comprise sa consommation sur l'internet, malgré les aspects vieilliss pour un lecteur du XXI^e siècle, tout le monde est d'accord sur un point : Sade ne peut pas être assimilé, la digestion de ses repas excessifs – même s'il ne faut pas tout manger³ – est difficile, voire impossible, rien n'a réussi à neutraliser une écriture pour laquelle l'adjectif *inquiétant* est peut-être l'un des plus répétés. Il y a toujours ce point d'irréductibilité qui actualise constamment son pouvoir subversif : Sade n'a donc pas perdu sa place parmi nous autres contemporains, il continue à être notre paradoxal et redoutable « prochain⁴ ».

512

C'est bien ce point d'inquiétude, qui dépasse le traditionnel manichéisme attribué à l'auteur de *Justine* et de *Juliette*⁵, ce point d'interrogation constamment dressé, qui établit pour la critique le niveau d'actualité chez Sade et rend moderne, donc nouvelle, son écriture. L'intérêt de celle-ci est évident si l'on considère le texte sadien dans sa mouvance interne, dans le relancement continu à partir de la dynamique de la transgression, dans ce mouvement d'ouverture que la critique sadienne aime à nommer *en spirale*, euphémisant – mais avec raison – ce que d'autres qualifient de pure répétition ennuyeuse et mécanique⁶. La dynamique de la transgression articule une constellation sémantique bien

2 Pour Annie Le Brun, Sade a été l'objet « du recyclage généralisé, avec lequel se confond une bonne part de l'activité culturelle contemporaine » (*On n'enchaîne pas les volcans*, Paris, Gallimard, 2006, p. 9).

3 « Choisis et laisse le reste », propose l'auteur devant les « six cents plats » qu'il offre en généreux amphytrion au lecteur des *Cent vingt Journées de Sodome* (Sade, *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, p. 69).

4 Mot célèbre depuis le tellement lu *Sade mon prochain* de Pierre Klossowski, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1947 [rééd. 1967]. Pour une réflexion centrée sur le moment présent, voir Anselm Jappe, *Sade, prochain de qui?*, disponible en ligne : <http://www.exit-online.org/textanz1.php?table=transnationales&index=3&posnr=154&backtext1=text1.php>, consulté le 10 septembre 2015.

5 Ainsi que le remarque Jean-Christophe Abramovici à propos d'*Aline et Valcour* : « Chez Sade, ce dispositif esthétique (celui de l'opposition du vice et de la vertu) est perverti : le lecteur est toujours invité à s'identifier au personnage vertueux, mais il est amené progressivement à s'interroger sur sa position ou son intérêt. » (« Écrire et captiver. La lecture piégée d'*Aline et Valcour* », *Europe*, 835-836, « Sade. Le grand Guignol », novembre-décembre 1998, p. 35.)

6 J'avais essayé ailleurs de rapporter les notions de répétition et différence à la conception de Gilles Deleuze élaborée dans son célèbre essai *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 (« Le canapé vide ou l'éternel retour », *Europe*, 835-836, « Sade. Le grand Guignol », novembre-décembre 1998, p. 76-86). D'après Roland Barthes, Sade aurait déjà le mérite d'avoir inventé sa propre répétition : « La grandeur de Sade n'est pas d'avoir célébré le crime, la perversion, ni d'avoir employé pour cette célébration un langage radical ; c'est d'avoir inventé un discours immense, fondé sur ses propres répétitions (et non celles des autres) [...] » (« La censure, l'invention », dans *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1971, p. 130 ; nous soulignons.)

connue, associée toujours à l'action : « briser les freins », « oser », « élan », formules couramment employées, impliquent non seulement une action, mais un *effort*. Effort qu'on doit toujours pousser plus loin, qu'il faut toujours et *encore* faire⁷, faisant reculer les limites, ouvrant à chaque fois un *écart*, pour utiliser *encore* le langage sadien.

L'immoralité libertine est la transcription sur le plan moral de la dynamique toujours en progression de l'écart naturel. L'homme devient alors un être compréhensible, ce que Justine est incapable de voir :

Eh oui, Justine ; eh oui ; tout se comprend dans l'âme d'un libertin ; chez lui tous les écarts s'enchaînent ; et, sitôt qu'on a démêlé le premier, tous les autres se devinent aisément⁸.

Mais cette notion d'*écart* ne se circonscrit pas au domaine moral (où elle est synonyme de *crime*), elle s'élargit vers toute une pluralité sémantique à partir de sa signification primordiale de déviation, de dérive, qui m'intéresse davantage dans la présente réflexion. L'écart est la loi première de la créativité de la nature, « uniforme dans ses plans, irrégulière dans ses effets⁹ », et par là inhérente au processus créatif de l'écriture, conçu comme travail, donc *effort*, car « ce n'est qu'en travaillant que les idées viennent » affirme l'auteur dans son *Idée sur les romans*¹⁰.

L'*écart* s'inscrit dans la constellation de l'irrégulier, de la différence, de l'individualité, du moi irréductible. Dans l'écriture de Sade, irrégulier veut dire exceptionnel¹¹, ce qui entraîne la subversion des codes éthiques et esthétiques¹². Dans la thématique obsédante des passions, la typologie du catalogue cherche toujours la fêlure du différent, montrant l'irrégularité la plus concrète, la *manie*, qui a toujours une composante sexuelle et qui est le trait individualisant par

7 Ainsi qu'en témoigne le titre du pamphlet *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, inséré dans *La Philosophie dans le boudoir*. Chez Sade il y a toujours un effort à faire, ce qui entraîne la dynamique de la saturation et de la surenchère dans son écriture.

8 Sade, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. II, 1995, p. 959.

9 *Id.*, *Idée sur les romans*, dans *Les Crimes de l'amour*, éd. Éric Le Grandic, Cadeilhan, Zulma, 1995, p. 31.

10 *Ibid.*, p. 30.

11 Juliette n'éprouve aucune répugnance quand elle doit manger les excréments de Saint-Fond, car, ainsi qu'elle-même le souligne, « [...] avec une imagination comme la mienne, il ne s'agit pas de ce qui répugne, il n'est question que de ce qui est irrégulier, et tout est bon quand il est excessif » (Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, 1998, p. 386).

12 Voilà pourquoi la contemplation de la vieillesse provoque un mouvement d'exultation chez le libertin : « Oh, combien la nature corrompue est belle dans ses détails, et combien les pavots de la vieillesse l'emportent à mon avis sur les roses de l'enfance ! », s'écrie le libertin Cornaro dans *l'Histoire de Juliette* (*ibid.*, p. 1189). Il en est de même pour la laideur.

excellence¹³. Le texte renchérit en ce sens, de telle façon que non seulement l'écriture s'arrête sur le détail de la manie, mais encore sur celle qui est la plus singulière. Écart au second degré, la particularité sexuelle-criminelle constitue le millionième différentiel que l'écriture cherche à établir d'une façon obsédante et par là même angoissée. Si le sexe, les passions, égalent les individus, les plaçant sur les structures de la répétition, ce millionième accorde l'identité spécifique de l'irrépétible. Sur le plan moral, dans l'univers de Sade, il n'y a des nuances que dans le Mal.

Mais l'*écart* se trouve aussi dans la distance que le texte établit par rapport à soi-même à travers l'ironie dans l'humour, la cruauté et la théâtralité. Qui dit humour dit *jeu*, et c'est un aspect – on ignore pourquoi – trop négligé dans les études sadiennes, alors que sa présence conditionne de fond en comble le texte et par conséquent le pacte de lecture. Humour noir, trempé dans les eaux de la cruauté et qui est *jeu*, théâtre : l'*effet de distanciation* est on ne saurait plus net¹⁴.

514

Cet *écart* est donc bien redondant : humour, cruauté et théâtralité se tiennent étroitement dans l'univers de Sade, c'est une équation qui gagne en intensité au fur et à mesure que le texte s'enfoncé dans l'épaisseur de la rêverie psychosensorielle. Toute l'évolution des *Infortunes de la vertu* à *La Nouvelle Justine* et le sommet de l'*Histoire de Juliette* en est la démonstration : plus élevée est la dose de cruauté, plus celle d'humour et de théâtralité. Et inversement, moins de crédibilité, empêchant l'identification aliénante du lecteur dans l'établissement d'une distance qui est critique. Le plus grand écart est celui qui est établi dans le jeu théâtral, écart salutaire qui renferme les autres.

Dans l'évolution des trois versions de *Justine*, on peut remarquer comment, au fur et à mesure que le texte gagne en visibilité, l'œil voyeur gagne en précision théâtrale, de telle façon que la place de narrateur perdue par la protagoniste dans le texte définitif¹⁵ est usurpée par le metteur en scène et tout le dispositif théâtral du texte s'affermi.

13 Les études sadiennes insistent souvent sur l'essentielle focalisation, sur le détail dans l'écriture de l'auteur, le détail étant spécifiquement lié au désir. Pour une contextualisation philosophique et picturale, voir « Le corps détaillé. Ingres ou Sade », dans l'intéressant travail de Jean-Pierre Mourey, *Philosophies et pratiques du détail. Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 1996, p. 55-107.

14 Bien que le terme ne puisse pas être tout à fait identifié à la notion brechtienne (c'est la position de Didier Derson, qui emploie le terme « au sens large », comme l'« écart qui sépare le lecteur-spectateur du contenu de sa lecture afin d'éviter toute identification possible [...] » [*La Théâtralisation dans les romans du marquis de Sade*, Lille, Atelier national de reproduction de thèses, 2004, p. 70]), il s'en rapprocherait dans le sens que cet écart ouvre une distanciation critique et donc active.

15 Si jamais ce qualificatif peut être appliqué à Sade, qui aurait donné une *Nouvelle Nouvelle Justine* s'il n'avait pas été arrêté chez son imprimeur Massé en 1801, ainsi que constate Michel Delon dans son édition de la Pléiade (Notice de *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, dans Sade, *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 1260).

Depuis la fin des années 1960, Franco Tonelli avait déjà été frappé par la théâtralité des romans de Sade contrairement à ses pièces de théâtre :

La théâtralité de l'œuvre de Sade doit être recherchée, soit dans le manque de vraisemblance et d'humanité des personnages, soit dans l'union géniale entre dynamisme et plasticité que ses romans révèlent¹⁶.

Sans entrer dans le vieux débat ouvert depuis Gilbert Lely à propos de la médiocrité des pièces du Marquis¹⁷, je voudrais me permettre dans les pages qui suivent une petite réflexion sur cette théâtralité – faite de *dynamisme et plasticité* dans l'appréciation de Tonelli –, qui m'a toujours semblé capitale pour bien lire Sade¹⁸. Car, outre le caractère d'avant-garde d'une théâtralité qui permet de considérer Sade précurseur d'Antonin Artaud¹⁹, l'optique théâtrale nous offre la lumière correcte pour diriger notre regard, puisque c'est la lumière scénique qui accorde sa réalité aux objets textuels. Barthes le remarquait avec justesse :

Il est cependant un moyen de donner à ces corps fades et parfaits une existence textuelle. Ce moyen est le théâtre [...]. Le corps éclairé a pour espace naturel le petit théâtre, celui du cabaret, du fantasme ou de la présentation sadienne²⁰ [...].

On dit souvent que le texte de Sade est poreux, rempli de trous, contradictoire. Or, c'est justement dans la dimension théâtrale que la contradiction trouve son espace, sa place, son lieu (non son explication – il n'y en a pas –, mais sa position). Car le fonctionnement à partir de l'analogie et de la plasticité physique, présenteielle, du théâtre rend possible la coexistence vivante – donc mouvante – des contraires, la richesse de l'oxymore. Ce qu'est bien le texte sadien, intégralement théâtral dans sa dynamique oxymorique qui joue à tout montrer et garde des cabinets secrets, qui prend et quitte des masques. Tout

16 Franco Tonelli, « Théâtralité de la cruauté », dans *L'Esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud*, Paris, Nizet, 1972, p. 64.

17 L'intérêt de l'étude des pièces dramatiques de Sade prend un poids spécifique avec des recherches de la qualité de celle de Sylvie Dangeville : *Le théâtre change et représente. Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion, 1999.

18 Repérable même dans la dramatisation du langage. Pour John Phillips, la « valorisation de la voix » dans les textes narratifs de Sade entraîne une immédiateté de la parole qui la rend théâtrale (« La prose dramatique de Sade. Ce "dangereux supplément" ? », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, 41, « Sade au théâtre, la scène et l'obsène », 2007, p. 50-62).

19 Voir aussi le chapitre que Didier Derson consacre au rapport entre Sade et Artaud et qui fait partie d'une étude complète sur la théâtralité dans les romans de Sade : « L'esthétique de la cruauté dans le roman sadien », dans *La Théâtralisation dans les romans du marquis de Sade*, op. cit., p. 59-69).

20 Roland Barthes, « Le corps éclairé », dans *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 131.

comme l'auteur, dont la vie – laissant à part ses « trop longs entractes²¹ » – est un jeu de masques, de noms brouillés²², de coups de théâtre qui sont aussi des coups de roman, dignes des meilleures fictions d'Alexandre Dumas.

Toute l'écriture de Sade s'articule autour du masque du moment où elle est destinée à une double voie de publication, l'une officielle – donc avouée – l'autre clandestine – donc inavouée voire désavouée²³. Toute la vie de l'auteur est un jeu entre la révolte irréductible et le besoin d'intégration et reconnaissance sociale pour l'homme de lettres qu'il affirme être. Mais le texte, dans sa confection, dans son tissu même, dans sa démarche joue théâtralement avec les masques²⁴, car il se construit à partir de la parodie, empruntant et totalisant les différents registres littéraires, idéologiques et philosophiques du siècle des Lumières et de la tradition littéraire. Et Sade devient acteur dans son propre texte, empruntant différentes voix, s'amusant à prendre et à quitter des masques, ainsi que témoigne aussi sa présence sournoise et plurielle dans les notes de bas de page qui, curieusement, prennent de plus en plus de place au fur et à mesure que le texte progresse.

516

Dans son *Idée sur les romans*, où Sade articule sa poétique sur l'art d'écrire, il établit la position de départ que doit occuper l'écrivain. Celui-ci doit se placer devant la nature comme face à un spectacle, lequel ne peut pas être calme dans le discours sadien, formulé dans le cadre d'un univers idéologique articulé à partir de la fascination exercée par le principe d'énergie. Rappelons que pour ce regard nourri de matérialisme philosophique, la nature est d'autant plus admirable que sa capacité d'énergie est grande, « toujours sublime, toujours majestueuse, toujours digne de nos études, de nos pinceaux et de notre respectueuse admiration²⁵ ». Et même si nous pouvons être les victimes potentielles de sa violence supérieure, « ce n'est jamais sur ce que [ses desseins] nous font éprouver que nous devons régler nos sentiments sur elle, mais sur sa grandeur, sur son énergie, quels que puissent en être les résultats²⁶ ».

21 « Phrase à placer dans mes Mémoires : *Les entractes de ma vie ont été trop longs* » (Sade, « Notes littéraires », dans *Œuvres complètes du marquis de Sade*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, J.-J. Pauvert, 1991, t. XI, p. 25).

22 Cette « valse de prénoms », comme l'appelle Maurice Lever dans sa biographie sur Sade, entre Donatien, Aldonze, Louis, etc. (*Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991, p. 47).

23 Avec circulation constante d'un niveau à l'autre, ce dont les contemporains de Sade s'étaient bien aperçus dans ses attaques contre lui.

24 Et pas seulement dans ses textes de fiction, dans sa correspondance aussi, ainsi que constate Maurice Lever dans sa biographie. À cet égard est remarquable tout le jeu épistolaire cervantesque entre Sade et son valet Carteron, dit « Martin Quiros » (voir *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, op. cit., p. 346).

25 Sade, *Idée sur les romans*, éd. cit., p. 31.

26 *Ibid.*

Or, pour pouvoir se trouver dans cette position, l'écrivain a dû subir une initiation-apprentissage à travers la souffrance, car il doit avoir appris à connaître les hommes, et pour ce faire

[...] il faut avoir vu des hommes de toutes les nations pour les bien connaître, et il faut avoir été leur victime pour savoir les apprécier ; la main de l'infortune, en exaltant le caractère de celui qu'elle écrase le met à *la juste distance* où il faut qu'il soit pour étudier les hommes ; il les voit de là comme le passager aperçoit *les flots en fureur* se briser contre l'écueil sur lequel l'a jeté la tempête²⁷.

C'est cette condition « victimale » – donc soumise à la nécessaire cruauté – qui permet d'établir l'*écart* nécessaire, la distance paradoxalement juste, car la réalité ainsi contemplée l'est à travers un écran grossissant (image des flots en fureur). La position esthétique est herméneutique en même temps dans une contemplation essentiellement active, car l'écrivain se place face à la réalité comme un spectateur l'est au spectacle pour y saisir le réel dans sa vérité et construire à partir de là sa propre création originale. Cette position spectaculaire est théâtrale dans l'univers sadien et y devient la loi suprême, car non seulement elle constitue le point de départ qui oriente la position de l'écrivain-artiste vis-à-vis du monde, mais aussi la dynamique même de l'écriture et son point d'aboutissement.

Le théâtre est, par sa propre configuration, un lieu d'exagération, d'excès, de « gaspillage sémiologique²⁸ ». Pour Sade, l'écrivain doit peindre *en grand*, tout à fait comme le destin des libertins supérieurs, dont témoigne la geste de Juliette, doit aller vers le grand²⁹. Dans ce contexte, le romancier ne doit pas raconter *ce que tout le monde sait*³⁰, mais toujours l'extraordinaire, à travers la mise en jeu des passions, élément dramatique et objet d'étude, car la plus grande bizarrerie de la nature, la plus grande singularité – l'*écart* le plus grand – est le cœur humain³¹.

De même, pour Artaud le théâtre doit mettre en place l'« extraordinaire », un « acte immense ». Le théoricien du *Théâtre de la cruauté* accuse le théâtre occidental, théâtre bourgeois, d'avoir dénaturisé la véritable essence du

27 *Ibid.*, p. 30 (nous soulignons).

28 L'expression (« *despilfarro semiológico* ») appartient à José María Díez Borque, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

29 « Allons au fait et peignons en grand », demande Sade au narrateur intradiégétique dans une note de bas de page de l'*Histoire de Juliette* (éd. cit., p. 893). Sur cette expression qui « en rappelle d'autres : "concevoir le crime en grand" », etc., voir la note de Michel Delon, p. 1421.

30 « [...] Si tu n'écris comme R... que ce que tout le monde sait, dusses-tu, comme lui, nous donner quatre volumes par mois, ce n'est pas la peine de prendre la plume [...] » (Sade, *Idée sur les romans*, éd. cit., p. 30).

31 *Ibid.*, p. 27 : « C'est donc la nature qu'il faut saisir quand on travaille ce genre, c'est le cœur de l'homme, le plus singulier de ses ouvrages, et nullement la vertu [...] ».

théâtre, de ne raconter que de la psychologie, de même que Sade, à son tour, se pose contre le théâtre bourgeois bien-pensant dans la rêverie théâtrale construite dans son univers narratif.

Montrer l'extraordinaire, ce qui n'est pas visible couramment, suppose concevoir l'écriture comme révélation, par quoi Sade rejoint le théoricien de la cruauté. Pour tous les deux, comme faisait remarquer Franco Tonelli, l'art a pour but la « violente révélation de la réalité ultime de l'existence » :

Cette cruauté cosmique doit nécessairement être mise en rapport avec l'idée que la force qu'Artaud appelle le « Mal » et Sade « la Nature » nous tient prisonniers à tout jamais et détermine par conséquent toute activité dans ce monde. La vie, en un mot, doit inévitablement porter en soi la cruauté. Pour Sade, tout comme pour Artaud, l'art a pour but la violente révélation de la réalité ultime de l'existence. C'est dans cette perspective qu'Artaud avait vu probablement l'œuvre du Marquis et pour cette raison qu'il l'avait incluse dans son programme³².

518

La quête de cette révélation, but du théâtre de la cruauté, avait déjà poussé Artaud à songer au marquis de Sade pour son *Manifeste* programmatique d'octobre 1932³³. Elle suppose une révision totale du pacte de lecture, qui doit être reformulé du moment où il s'adresse à un destinataire qui n'est plus innocent. Pour Sade, il faut secouer, ébranler le spectateur, s'adresser à lui avec la même énergie perverse atteinte par l'Histoire, et qui situe corruption et capacité épistémologique dans un rapport d'équivalence :

À mesure que les esprits se corrompent, à mesure qu'une nation vieillit, en raison de ce que la nature est plus étudiée, mieux analysée, que les préjugés sont mieux détruits, il faut les faire connaître davantage³⁴.

La cruauté où l'Histoire est parvenue – cet *âge de fer*, comme l'appelle Sade – rend nécessaire la cruauté comme matière d'écriture. Si l'on veut « composer des titres à l'intérêt », on doit forcément « appeler l'enfer à son secours », note-t-il à propos du roman gothique d'Ann Radcliffe, car nous sommes parvenus à travers le sang à un point de non-retour dans l'Histoire d'où il est impossible de reculer.

Pareillement, pour Artaud, l'Histoire est parvenue à ce même stade, entraînant l'effondrement d'un monde vieilli :

³² Franco Tonelli, *L'Esthétique de la cruauté*, op. cit., p. 64.

³³ Concrètement à la nouvelle *Eugénie de Franval*, laissant de côté les pièces de théâtre du marquis. Comme remarque Franco Tonelli pour Artaud, « le véritable théâtre de Sade doit être recherché dans ses romans, ses contes, ses dialogues » (*ibid.*, p. 54).

³⁴ Sade, *Idée sur les romans*, éd. cit., p. 32.

Nous vivons une époque probablement unique dans l'histoire du monde, où le monde passé au crible voit ses vieilles valeurs s'effondrer. La vie calcinée se dissout par la base. [...] Ce qui est intéressant dans les événements actuels ce ne sont pas les événements eux-mêmes, mais cet état d'ébullition morale dans lequel ils font tomber les esprits ; ce degré de tension extrême³⁵.

Ce « degré de tension extrême », donc d'énergie *dramatique*, est ce qui fascine Artaud et Sade du moment de l'Histoire qu'ils habitent et qu'ils regardent tous deux d'un œil d'artiste. Mais tout sadien sait bien que l'espace de la cruauté est beaucoup plus qu'un choix esthétique, elle se dresse en impératif catégorique intégral qui émerge avec les racines mêmes de la vie. Artaud prend bien soin de délimiter cette notion de cruauté, et formule en discours poétique ce qui est intuition fictionnelle chez Sade. Car il ne faut pas comprendre par cruauté le sens vulgaire du terme, « il ne s'agit dans cette cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive³⁶ », précise-t-il, puisque cruauté est tout d'abord la condition première de l'existence. Si pour Sade la nature est radicalement cruelle, pour Artaud le fait que l'effort soit la marque du vivant – comme c'est le signe du travail d'écriture pour l'auteur de *l'Idée sur les romans* – est déjà une cruauté de départ. « L'effort est une cruauté, l'existence par l'effort est une cruauté³⁷ », constatait Artaud. Cruauté pathétique, parce qu'elle est exigence de vie radicale, menée au paroxysme, « cette volonté, cet appétit de vie aveugle, et capable de passer sur tout, visible dans chaque geste et dans chaque acte, et dans le côté transcendant de l'action³⁸ ». Alors nécessairement la cruauté dresse un point de non-retour engageant l'être entier, car elle, précise Artaud, « signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue³⁹ ». Cette idée de rigueur, de détermination absolue, peut être mise en parallèle avec le principe d'apathie qui définit la condition du libertin supérieur selon Sade, et avec l'attitude de l'acteur proposée par Diderot dans *Le Paradoxe sur le comédien*⁴⁰. Mais aussi elle renvoie au principe d'ordre, capital dans l'univers sadien et notamment dans l'organisation matérielle du spectacle de

35 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IV, 1978, p. 112.

36 *Ibid.*, p. 97.

37 *Ibid.*, p. 99.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 97.

40 Comme fait remarquer Pierre Frantz à propos de la comédie de Sade *Le Misanthrope par amour*, « [...] l'insistance sur l'intelligence et la maîtrise va dans la direction du *Paradoxe*. Mais c'est le fantasme libertin qui associe la maîtrise des apparences et le dérèglement des passions qui rapproche Sade de l'auteur du *Paradoxe* » (« Les caractères dans le théâtre de Sade. La loi du genre », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, « Sade au théâtre, la scène et l'obsène », 2007, p. 23 [http://id.erudit.org/iderudit/041667ar, consulté le 28 septembre 2015]).

l'orgie (« Mettons un peu d'ordre à tout ceci », en est la formule-type) où tout est précis et sans interférences : la notion de *fonction* artaudienne, comprise comme « quelque chose d'aussi localisé et précis que la circulation du sang dans les artères » définit le fonctionnement même de la scène sadienne⁴¹. Pour la construction de celle-ci, la cruauté est si primordiale comme élément dramatique de base, que sans elle, écrit Artaud, « le théâtre n'est pas possible », car « dans l'état de dégénérescence où nous sommes c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits⁴² ». Chez Sade ce n'est pas la métaphysique, mais la *philosophie* qu'on prétend « faire entrer par la peau ». Cette conception, à partir de la réalité essentiellement plastique et physique du théâtre – donc réelle –, mènera Artaud à s'arrêter finalement sur le titre *Le Théâtre et son double* lorsqu'il publiera le recueil de ses théories chez Gallimard. La scène sadienne l'avait précédé encore une fois, montrant déjà l'intuition de ce théâtre total qui ne soit pas le substitut de la réalité, un sous-produit imitatif, mais son *double*, dans le sens artaudien du terme, double non pas de la réalité « quotidienne et directe », mais d'une « autre réalité dangereuse et typique⁴³ ». Cette notion de *danger* est intéressante à remarquer, car elle renferme une implication totale du spectateur, qui se trouve alors pris dans le risque. Et si au cours des orgies sadiennes les libertins opèrent souvent sur le corps victimal au sens propre et chirurgical du terme, Artaud ira même jusqu'à comparer l'expérience théâtrale avec une opération chirurgicale dans laquelle le spectateur ne se borne pas à regarder, il a un rôle sacrificiel à jouer⁴⁴. Rôle victimal, si l'on veut, où la douleur est témoin irrécusable de vérité, elle qui ne peut pas être feinte, contrairement au plaisir, ainsi qu'argumente le métadiscours libertin sadien. Et Artaud de reformuler cette idée en discours poétique :

Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète qui comporte toute sensation vraie⁴⁵.

« [C]ette espèce de morsure concrète », donc vraie, bien dans le cœur et pénétrant les sens, totale. La virtualité du théâtre non seulement double, mais multiplie la vie. Voilà ce que représente chez Sade le théâtre totalisant de l'Orgie, où le miroir est bien plus qu'un élément de décor, un kaléidoscope qui renferme

41 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, éd. cit., p. 88.

42 *Ibid.*, p. 95.

43 *Ibid.*, p. 46.

44 « Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais son sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste » (*id.*, « Le théâtre Alfred Jarry », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, 2007, p. 17).

45 *Id.*, *Le Théâtre et son double*, éd. cit., p. 83.

toute la virtualité des formes humaines, de l'espace, du temps, de l'esthétique et du discours. La scène sadienne prise dans son ensemble est bien un lieu de violence métonymique, pour employer le langage de Roland Barthes, la matérialisation du grand oxymore de la cruauté qui juxtapose violemment tous les codes. Et cette cruauté intégrale en tant que vérité a conséquemment une fonction épistémologique de prise sur le réel que les libertins supérieurs atteignent et que le théoricien du théâtre de la cruauté revendique :

Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant déterminé à supporter. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que *la vie c'est toujours la mort de quelqu'un*⁴⁶.

Lucidité rationnelle chez Sade, poétique et magique chez Artaud. Mais chez l'un et l'autre la vie c'est toujours la mort d'autrui, le *jeu* théâtral actualise l'éternel « combat des Parques avec Vénus » (ainsi le nomme Mme d'Esterval dans *La Nouvelle Justine*) construisant l'expérience-limite, à travers laquelle le lecteur sadien – qui est tout yeux – et le spectateur artaudien sont bousculés et bouleversés sans pour autant aller jusqu'à perdre l'équilibre : « Et tout cela qui ébranle l'esprit sans lui faire perdre son équilibre est pour lui un moyen pathétique de traduire le battement inné de la vie⁴⁷. »

Ce « battement inné de la vie » dont parle Artaud et que le théâtre de la cruauté prétend faire émerger, ouvre finalement une inquiétante béance, ce « bloc d'abîme » qu'Annie Le Brun trouvait dans l'écriture de Sade⁴⁸. Au bout du trajet, l'arrivée n'est qu'un départ, la conquête douloureuse pour le spectateur plongé dans ce théâtre d'une attitude et d'une aptitude, d'une suprême lucidité.

Mais ces réflexions ne doivent pas nous faire perdre de vue l'aspect essentiel que la théâtralité sadienne ici considérée se construit dans le cadre du roman. L'auteur de *l'Idée sur les romans* n'hésite pas, face à d'autres écrivains de son siècle, à revendiquer ouvertement et sans ambiguïtés le nom d'un genre qui n'ose pas se libérer de sa mauvaise conscience, et qu'il considère comme un espace créatif supérieur. Cette supériorité vient donnée par la liberté inhérente au roman en tant que genre, qui devient un espace d'expérimentation, un laboratoire virtuel. De cette façon, le romancier ne doit jamais se borner à être

⁴⁶ *Ibid.*, p. 98 (nous soulignons).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸ Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, volume d'introduction aux *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, J.J. Pauvert, 1986.

le simple témoin du réel, tâche bornée et réservée à l'historien, mais il doit explorer la réalité virtuelle, « nous faire voir l'homme [...] tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions⁴⁹ ». Dans l'écriture de Sade, le narratif, en tant qu'armature de genre, est un élément architectural clé, ou, pour parler sadiennement, la matière qui lui accorde la nécessaire *corporéité*. Ainsi l'avoue l'auteur dans sa célèbre adresse au lecteur virtuel des *Cent vingt Journées de Sodome*. Sans le « corps de récit » le « magnifique repas » que l'auteur-amphytrion prétend lui offrir se bornerait à ne pas dépasser le simple stade de catalogue de la perversion : « Au reste, on a fondu ces six cents passions dans le récit des historiennes [...]. Il aurait été trop monotone de les détailler autrement et une à une, sans les faire entrer dans un corps de récit⁵⁰. »

522

« Corps de récit » : la narrativité est *corporéité* donc matière, par quoi le texte devient objet vivant, assimilable, mangeable. Mais elle est aussi un vecteur de *dynamacité* en spirale. D'abord parce que le récit est actif, produisant la variété, la diversité, face à la monotonie répétitive du catalogue. Il s'inscrit donc dans la constellation de la singularité, de la différence, individualisé qu'il est par la personnalité du narrateur⁵¹. Et ensuite parce qu'à l'aspect générique il faut ajouter le rôle joué par le récit à l'intérieur de la fiction comme agent qui sert à relancer l'action : Justine le sait très bien, elle qui à chaque nouvelle aventure répète constamment le récit de sa vie au grand plaisir des libertins qui puisent là motivation et idées pour leur propre pratique.

Ce rôle joué par le récit à l'intérieur de la fiction narrative est d'ailleurs nettement théâtral au sens propre du terme. Du moment où il se déploie au milieu d'un appareil scénique et qu'il est proféré dans un lieu théâtral (songeons aux historiennes de Silling), le récit devient un élément actif dans l'atelier de théâtre qu'est la scène sadienne, car il présente un premier texte dramatique, un scénario de base que son destinataire, l'acteur libertin, assimile et modifie d'après ses goûts personnels en une performance individuelle. La parole du narrateur devient indication de mise en scène : c'est la fonction essentielle des historiennes de Silling et de tout narrateur chez Sade.

À travers la théâtralisation du roman, Sade fait son apport à l'expérimentation narrative du siècle des Lumières et pose un jalon important dans l'acheminement

49 Sade, *Idée sur les romans*, éd. cit., p. 27.

50 Sade, *Les Cent vingt Journées de Sodome*, éd. cit., p. 69.

51 Le récit s'intègre dans la constellation sadienne du *détail* : « Ô mon amie, poursuit la princesse [Olympe Borghèse] fortement échauffée de son récit, comme ces voluptés sont fortes ! À peine l'organisation peut-elle suffire à leurs violentes secousses ! À quel point leurs détails sont entraînants ! » (*Histoire de Juliette*, éd. cit., p. 820).

vers le roman moderne, créant un espace d'écriture où théâtralité et narrativité ne sont pas en juxtaposition, mais en symbiose sans pour autant se fondre. Comme remarquait à ce propos Pierre Frantz, « il n'y a plus de théâtre qu'il n'y a de roman sadien. Il en va du texte comme de cette pièce qui porte le titre opportun de *L'Union des arts* : il confronte beaucoup plus qu'il unit⁵² ». Ce roman-théâtre, ou roman-spectacle comme l'appelle Didier Derson⁵³ repose sur la *primultimité*⁵⁴ d'une mise en scène nouvelle à chaque fois, paradoxalement irrépétibile dans l'éternelle répétition de la commémoration rituelle. Et c'est bien dans cette primultimité, appliquée à l'acte individuel de notre propre lecture, que chacun de nous peut trouver toujours du nouveau chez Sade.

-
- 52 Pierre Frantz, « Sade. Texte, théâtralité », dans Michel Camus, Philippe Roger *et al.* (dir.), *Sade. Écrire la crise*, Paris, Belfond, 1983, p. 214.
- 53 Pour Didier Derson, la théâtralité dans les romans de Sade est menée tellement à bout que « nous pouvons nous demander [...] si, par un excès de théâtralité, le divin marquis n'en arrive pas à créer une sorte d'*anti-théâtre*, peut-être une forme de *happening* avant l'heure ? » (*La Théâtralisation dans les romans de Sade*, *op. cit.*, p. 175).
- 54 Le terme, emprunté au philosophe Vladimir Jankélévitch par Genette en ce qui concerne le récit, définit l'essence même du théâtre et celui de la scène sadienne, où chaque mise en scène est unique. C'était là d'ailleurs le rêve d'Artaud.

Guy Poitry

Dans *Les Crimes de l'amour* comme dans tous les autres textes de Sade qu'on qualifie ordinairement d'*exotériques*, le narrateur arbore le masque du moraliste. Et comme tout bon moraliste, l'objet qu'il se fixe, si l'on en croit l'*Idée sur les romans* qui sert de préface à l'ouvrage, n'est autre que le jeu des masques. Mais à vrai dire, non pour *démasquer*. Les personnages sur lesquels il concentre son attention sont les mêmes que ceux qui retiennent celle de l'historien. Celui-ci, toutefois, s'en tient au masque ; de l'homme, il ne prend que ce qu'il « fait voir » – « et alors ce n'est plus lui ; l'ambition, l'orgueil couvrent son front d'un masque qui ne nous représente que ces deux passions, et non l'homme ; le pinceau du roman, au contraire, le saisit dans son intérieur... le prend quand il quitte ce masque¹ ». Le moraliste, ici, n'arrache pas les masques : il se contente d'assister au démasquage, au moment où l'« homme hypocrite et pervers » laisse glisser le masque de ses passions.

Dans quel but ? À première vue, l'*Idée sur les romans* ne fait que reprendre le vieux *topos* de la *catharsis*, en la dédoublant, comme souvent : d'un côté, la pitié ; de l'autre, la terreur. D'une part, le texte romanesque est censé tendre un miroir à celui qui s'avance masqué, pour qu'il se voie tel qu'il est, pour qu'il s'afflige, gémisses, et s'amende². D'autre part, il s'adresse aux femmes, pour qu'elles en viennent à détester « les personnages qui les trompent³ » ; et c'est pourquoi l'auteur des nouvelles a « rendu ceux de [ses] héros qui suivent la carrière du vice, tellement effroyables, qu'ils n'inspireront bien sûrement ni pitié ni amour » : seule l'horreur leur est réservée dans ce cas-ci. On aurait donc d'un côté le libertin qu'il s'agit de réformer, de l'autre sa victime qu'il importe de désabuser.

1 Donatien Alphonse François de Sade, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques ; précédées d'Idée sur les romans*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1987, p. 43.

2 Voir « Eugénie de Franval », dans *ibid.*, p. 379 : « Si les pinceaux dont je me suis servi pour te peindre le crime, t'affligent et te font gémir, ton amendement n'est pas loin, et j'ai produit sur toi l'effet que je voulais. »

3 *Ibid.*, p. 51.

En réalité, la confrontation avec les nouvelles nous présenterait les choses sous un jour passablement différent. Si c'est bien le masque de l'ambition et de l'orgueil qui est censé être dénoncé, force est de reconnaître que bien souvent, c'est celle qui nous apparaît comme la victime qui le porte. Ne prenons qu'un exemple : dans « Faxelange », le sous-titre (« Les torts de l'ambition ») indique clairement que la nouvelle se situe dans la perspective annoncée par la préface. Et le personnage qui a tort, ce n'est pas le « méchant », Franlo, mais Mlle de Faxelange et son père, dont l'histoire offre le « triste et malheureux exemple de l'avarice des pères et de l'ambition des filles⁴ ». Faxelange est donc à la fois la femme abusée par un criminel et l'hypocrite qui portait le masque de l'ambition et de l'orgueil, avant de devoir y renoncer et d'entrer au Carmel, de « prendre le voile » – c'est-à-dire de n'avoir plus ni masque ni visage.

Mais pour en revenir au jeu masqué auquel se livre le préfacier moraliste, on sait qu'il a très vite été percé à jour. L'année même de la parution du livre, Villeterque reconnaissait en son auteur celui qui avait publié quelques années plus tôt l'« exécration roman » dont il n'osait même citer le nom. Or si Sade, dans sa réponse, s'emporte avec tant de violence contre le « folliculaire Villeterque », ce n'est nullement, me semble-t-il, parce qu'il a été surpris en flagrant délit de mensonge. Certes, l'*Idée sur les romans* se termine sur une dénégation (tout à fait conventionnelle d'ailleurs) : « Qu'on ne m'attribue donc plus, d'après ces systèmes, le roman de *J...* : jamais je n'ai fait de tels ouvrages, et je n'en ferai sûrement jamais. » Mais Villeterque ne s'appuyait que sur des soupçons, une impression ; il ne remarquait pas que cette dénégation se présentait comme la conclusion d'une argumentation. Si je ne peux pas avoir écrit *Justine*, c'est que (on le voit dans *Les Crimes de l'amour*) « mes pinceaux [...] sont trop forts ; je prête au vice des traits trop odieux » ; je montre le crime « avec toute l'horreur qui le caractérise ». Or cette force des pinceaux, c'est précisément celle qu'on rencontrait dans les *Justine*. Je dirais donc que Sade ne ment pas, ici : il livre un faux raisonnement, ce qui est tout à fait sadien – les dissertations bien connues en regorgent ; il joue du faux, et ce faux dit le vrai : l'auteur des *Crimes de l'amour* est aussi celui des *Justine* ou de *La Philosophie dans le boudoir*.

Cet usage du faux, je le verrais emblématisé par un regard, dans la « nouvelle suédoise » intitulée « Ernestine ». Pour aller vite, rappelons que deux couples y sont confrontés : d'un côté, le comte Oxtiern et Mme Scholtz, sa complice ; de l'autre, les deux amants, Herman et Ernestine, auxquels vient s'ajouter le père de celle-ci. Oxtiern et la Scholtz sont parvenus à faire condamner Herman à mort, l'un pour pouvoir jouir d'Ernestine, l'autre pour se venger des rebuffades du jeune homme. Ernestine ignore encore que son amant doit être exécuté,

4 *Ibid.*, p. 91.

lorsque la Scholtz la conduit au lieu du supplice : le comte lui a fait croire qu'il *sacrifiait* toute prétention sur elle, qu'il *se* sacrifiait pour son bonheur à elle. Et en l'emmenant, la Scholtz feint de l'encourager ; mais la phrase qui sert pour ainsi dire de conclusion à son discours est prononcée sur un autre ton : « C'est le jour des sacrifices, Mademoiselle, continua la Scholtz, *lançant un regard faux sur Ernestine*, venez les voir consommer tous⁵ ». Le regard faux ne ment pas, tout au contraire : c'est le moment précis où l'hypocrite « quitte le masque », pour reprendre les termes de la préface ; plus exactement, celui où il le soulève légèrement, le laisse deviner comme masque sans l'abandonner complètement. Le regard faux laisse pressentir le vrai, il signale l'ambiguïté des propos : sacrifice il y aura, comme promis ; mais sacrifice de l'amant, et sacrifice de la virginité de la jeune fille. La fausseté du regard oriente vers une autre interprétation que celle qu'on espérait – vers la bonne, qui suscite la crainte et que pour cela même Ernestine ne se résout pas à adopter ; la fausseté, donc, maintient la jeune fille « en suspens », dans l'incertitude, dans l'irrésolution, faisant d'elle le jouet terrifié des libertins.

Dans la traditionnelle bipartition des personnages sadiens en libertins et victimes, vicieux et vertueux, forts et faibles, on serait tenté de ranger le mensonge du côté des seconds (c'est la ressource des faibles) et la fausseté du côté des premiers (c'est l'apanage des forts). Bien sûr, les libertins mentent aussi plus souvent qu'à leur tour ; mais pas de la même manière. Le mensonge du vertueux (c'est-à-dire du faible, dans l'œuvre de Sade) vise à le protéger ; mais il ne fait que l'affaiblir davantage encore. Car il est toujours percé. Bien plus : il se retourne contre son auteur ; le vertueux a de la conscience, il a honte de son mensonge, et le libertin se fait un plaisir d'augmenter sa honte. Alors que lui-même ne se prive pas de mentir : pour le vicieux, tous les moyens sont bons. Mais en réalité, ses mensonges n'en sont jamais vraiment : ils cherchent rarement à se dissimuler comme tels, et dès lors basculent du côté du faux.

Là encore, la Scholtz est un bon exemple. Alors que le piège qu'elle et Oxtiern ont tendu à Herman est prêt à se refermer sur lui, elle lui ment dans un dernier espoir de le faire céder à ses avances. Elle n'en rougit nullement : elle pourrait s'autoriser du fait qu'Herman lui aussi lui a menti quelque temps auparavant, pour tenter de lui échapper (vainement d'ailleurs, puisqu'elle n'était pas dupe). Mais surtout, le mensonge n'est pas contraire aux principes de la Scholtz, à son système, pour parler comme Sade. Or son mensonge est lui aussi percé à jour ; Herman s'écrie aussitôt : « Assemblage d'horreurs et de mensonges ! [...] regarde

5 *Ibid.*, p. 268 (nous soulignons).

comme la fraude et l'inconséquence éclatent dans tes paroles⁶ ». *Regarde* : c'est que la Scholtz vient de laisser voir le défaut du masque ; *l'inconséquence* : c'est qu'il y a dans le discours de la Scholtz, comme au terme de l'*Idée sur les romans*, un vice de logique qu'Herman repère fort bien :

Si Ernestine est, comme tu le dis, l'épouse du sénateur, je n'ai donc pas dû voler pour elle les sommes qui te manquent, et si j'ai pris cet argent pour elle, il est donc faux qu'elle soit l'épouse du comte ; dès que tu peux mentir avec tant d'impudence, tout ceci n'est qu'un piège où ta méchanceté veut me prendre [...].

528

Le mensonge a échoué : il se retourne en fausseté, et n'en acquiert que plus de force. En démontant le raisonnement, Herman voit le piège ; mais il ne comprend pas que le raisonnement n'est vicieux que pour qu'il voie le piège, et soit alors saisi de terreur. Le fait est qu'il n'a plus qu'une alternative : céder à la Scholtz, ou chercher à fuir, et tomber dans le piège, être conduit à la mort – solution qu'il adopte en croyant se sauver. La fausseté du raisonnement, une fois encore, disait vrai : elle disait que celui qui y recourt détient la force, qu'il est en mesure de jouer avec vous, de tirer les ficelles.

C'est également ce que laissait entendre la fausseté du préfacier ; le texte joue aussi de certaines ambiguïtés, notamment. Quand le narrateur s'exclame, par exemple, à propos d'Oxtiern, au moment où celui-ci viole Ernestine devant l'échafaud où l'on procède à l'exécution d'Herman : « [...] [il] ose consommer son crime, il ose faire servir à l'excès de sa rage la respectable créature que l'abandon du ciel soumet injustement au plus affreux délire », il faut reconnaître que le verbe *oser*, en anaphore, oscille entre horreur et admiration ; et qu'il met l'accent sur l'audace active du libertin, contre la passivité coupable de la justice divine. Je dirais volontiers que l'anaphore joue ici le rôle du « regard faux » de la Scholtz : elle attire l'attention sur l'ambiguïté du terme, sur la fausseté du jeu du narrateur.

J'ai dit tout à l'heure que dans « Faxelange », c'était la jeune femme qui était condamnée au premier chef, et non le bandit Franlo. Il en va de même dans « Ernestine », de manière encore plus perverse. À première lecture, il saute aux yeux que le méchant puni après avoir été démasqué est Oxtiern ; à tel point qu'on s'étonne que la nouvelle n'ait pas son nom pour titre, comme c'est le cas pour son équivalent théâtral⁷. Mais précisément, si l'on se réfère à nouveau à la préface, le personnage qui porte le masque de l'ambition et de l'orgueil est bel

6 *Ibid.*, p. 259.

7 *Oxtiern ou les Malheurs du libertinage*.

et bien Ernestine, comme le prouvent plusieurs passages⁸. Ce qui nous invite à nous interroger sur la « morale » de l'histoire.

Car au terme de la nouvelle, Ernestine et Herman sont morts : Oxtiern, après avoir été banni au fond des mines de sel, est gracié par le roi à la demande du père d'Ernestine, Sanders ; et conformément aux injonctions de ce dernier, il multiplie les bonnes actions. Le mot de la fin est laissé à Sanders :

Ô vertu ! s'écriait-il quelquefois, peut-être que l'accomplissement de toutes ces choses était nécessaire pour ramener Oxtiern à ton temple ! Si cela est, je me console : les crimes de cet homme n'auront affligé que moi, ses bienfaits seront pour les autres.

On remarquera la néantisation complète des deux amants : seul Sanders est censé avoir été affligé par des crimes qui deviennent soudain intransitifs. En sorte qu'Ernestine semble doublement condamnée : parce qu'elle portait ce fameux masque qui lui a fait connaître un destin malheureux, mais exemplaire ; parce qu'elle n'était qu'un instrument pour autre chose : ramener Oxtiern au temple de la vertu.

L'expression est révélatrice, tout autant que l'aveu de Sanders : la vertu est une divinité jalouse, orgueilleuse, qui ne supporte pas de ne pas être adorée ; une divinité prête à sacrifier les siens pour le plaisir d'attirer à ses autels ceux qui lui échappent ; une divinité sadienne, en un mot. À sa manière, elle porte elle aussi le masque de l'ambition et de l'orgueil, comme Ernestine, comme Faxelange. Mais à la différence des deux jeunes filles, elle en est consciente, et joue de ce masque. En assurant le triomphe du méchant repentant, et dans une mise en scène proprement théâtrale où les « beaux traits » d'Oxtiern sont offerts « aux yeux de toute la Suède », la divinité qui se fait appeler vertu montre qu'elle est maîtresse dans l'art des masques : elle soulève le masque, elle révèle que pour la déesse vertu les vertueux importent peu.

Le monde est une vaste mascarade. Dès lors, il faut être de l'un ou l'autre camp : d'un côté, le libertin qui sait jouer des masques, comme cette divinité à laquelle il ne croit pas, mais qui lui ressemble ; de l'autre, le vertueux, victime de cette loi des masques qui lui est imposée et qui lui échappe en même temps. L'un manie le faux, l'autre ne voit partout que mensonge.

8 Ainsi : « [...] une jeune fille peut-elle se défendre de l'orgueil ? » ; plus bas : « l'orgueilleuse Ernestine ne sentit pas, comme elle l'aurait dû, le chagrin dont elle accablait son malheureux amant » (*Les Crimes de l'amour*, éd. cit., p. 233) ; ou pour son père : « Moins balancé par d'autres sentiments, l'orgueil avait fait, sur le cœur de Sanders, bien plus de progrès encore que dans celui d'Ernestine. [...] Tout cela l'avait tracassé pendant la nuit, il avait bâti des projets, il s'était livré à l'ambition » (*ibid.*, p. 236).

Un chrétien comme Saint-Prât, dans « Florville et Courval », en est parfaitement conscient : le méchant peut jouir de tous les bonheurs, de la richesse, de la beauté physique même. Mais comme tout ce qui est de nature terrestre, ce n'est là qu'illusion, mensonge ; viendra tôt ou tard le jour du jugement, où la vérité éclatera, où les masques tomberont.

Mais le problème du chrétien, du vertueux, est que pour l'instant il vit dans l'obscurité. S'il admet que la prospérité du méchant n'est qu'une « lueur éphémère⁹ », lui-même a le malheur de ne voir jamais que des lueurs dans sa nuit.

530 La vertueuse, la malheureuse Florville l'illustre assez : tout au long de sa brève existence, elle n'est que le jouet d'une divinité qui s'appelle ici Fatalité, et qui joue sadiennement de l'ambiguïté cruelle. Et ceci, du fait même qu'elle, Florville, est vertueuse. Car le vertueux, chez Sade, a notamment pour caractéristique la sensibilité – qualité des faibles, comme chacun sait¹⁰, qui ne peut conduire qu'à l'infortune. Or Florville est « naturellement sensible », nous dit le texte¹¹ ; et c'est pourquoi ses entrailles s'émeuvent devant tel ou telle, sans qu'elle en devine la raison ; c'est pourquoi elle-même, mais aussi son père, sa mère, son frère, son fils même sont agités, l'un devant l'autre, sans se (re)connaître, de sentiments obscurs qu'ils ne savent identifier, et qui sont en fait la voix du sang, prise à tort pour une autre forme d'amour ; c'est pourquoi, au bout du compte, Florville découvre *in fine* que son existence est saturée de crimes où l'inceste n'occupe pas une petite place.

La sensibilité, dans ce contexte, c'est ce qui empêche que l'obscurité soit totale ; mais simultanément, les lueurs qu'elle offre aux regards du vertueux, non seulement ne lèvent pas cette obscurité, mais conduisent à d'autres ténèbres, plus affreuses encore. Quand la main qui réglait malignement le sort de la malheureuse soulève le masque, quand elle fait voir la monstruosité des actes commis par Florville en toute innocence, si la lumière se fait devant celle-ci, ce ne peut être que celle des flammes de l'enfer, pour la bonne chrétienne qu'elle est. Et son visage dans la mort porte les marques de sa terreur : « [...] tous ses traits renversés n'offraient plus que le mélange affreux du bouleversement d'une mort violente, et des convulsions du désespoir¹². » En un sens, au moment où elle était enfin parvenue à *démêler* ce qui s'était noué dans son destin, le démasquage qui lui était donné à voir plaquait sur son visage le masque même du *mélange* dont elle avait été victime.

9 *Ibid.*, p. 110.

10 Voir notamment le discours de Clairwil dans l'*Histoire de Juliette*, dans Sade, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. VIII, 1967, p. 265 sq.

11 Sade, *Les Crimes de l'amour*, éd. cit., p. 141.

12 *Ibid.*, p. 152-153.

Le vertueux est donc condamné à vivre dans l'obscurité, ou dans le demi-jour du mensonge. Et c'est précisément pourquoi, sachant que sur cette terre tout est mensonge, il y recherche l'obscurité, fuyant les trompeuses lueurs qui pourraient s'offrir à lui. La morale de la nouvelle « Florville et Courval » n'offre qu'un lieu où l'homme (l'homme bon) puisse « trouver le calme » : « l'obscurité des tombeaux » ; Florville reconnaissait elle-même qu'elle n'était pas faite pour ce monde : « [...] je m'y trouve sauvage et farouche ; la retraite la plus obscure est ce qui convient le mieux à l'état de mon âme et aux dispositions de mon esprit »¹³. Les péripéties qui seront narrées peu après prouveront assez que les mots *sauvage* et *farouche* ne sont pas trop forts. Mais de manière générale, opter pour Dieu, dans la pensée sadienne, c'est admettre l'obscur, se ranger du côté de l'obscur. Les voies du Ciel sont impénétrables, ses desseins insondables ; et Mme de Lérince, exemple de vertu pour Florville, déclarait hautement repousser les « perfides lumières » qui eussent pu contraindre « son esprit à détruire en elle le respect et l'amour qu'elle avait pour son culte¹⁴ ».

Les « perfides lumières », ce sont ici, bien évidemment, celles qui ont donné leur nom au siècle, celles de la Raison, de la Philosophie. Et l'on a compris où Sade veut en venir : les chrétiens vertueux sont du côté des ténèbres, de l'obscurantisme ; ils vivent intégralement dans le mensonge, même si c'est avec la meilleure foi du monde.

Tel n'est pas le cas du libertin. Mme de Lérince fait en quelque sorte diptyque avec Mme de Verquin, l'épicurienne. La chrétienne a voulu mourir « sur une croix de cendres », soulignant par là son refus de la vie, exprimant son désir de retrouver son Créateur, ce Dieu caché, même si elle est en proie aux terreurs à l'idée d'un jugement dont elle ignore tout. Mme de Verquin, au contraire, ne croit à aucun au-delà ; et en demandant qu'on plante des jasmins sur sa tombe, elle indique sans doute cette pente naturelle qui est la sienne et qui la porte vers la lumière (celle de la vie et des plaisirs), de même que la fleur s'extrait de l'obscurité de la terre pour venir au jour et répandre dans l'air la sensualité de ses parfums.

La mort de la chrétienne se passe donc dans les affres ; rien d'étonnant à cela, aux dires de Mme de Verquin : « La mort n'est à craindre [...] que pour ceux qui croient ; toujours entre l'enfer et le paradis, incertains de celui qui s'ouvrira pour eux, cette anxiété les désole¹⁵ ». L'incertitude est le lot du vertueux, dont le séjour sur terre s'effectue dans des ténèbres toutes peuplées de démons sans

13 *Ibid.*, p. 100.

14 *Ibid.*, p. 112.

15 *Ibid.*, p. 131-132.

jamais qu'il sache, avant l'ultime dénouement (qui s'avère toujours tragique), quelle vérité se cachait derrière tant d'illusions, tant de mensonges.

Si Mme de Lérince prenait pour modèle le Christ de pitié en voulant mourir sur une croix de cendres, Mme de Verquin, athée, fait graver sur son tombeau comme sur celui du Ressuscité le mot *VIXIT*. Sa victoire serait alors celle de qui triomphe des puissances des ténèbres, du simple fait qu'elle ne croit ni à Dieu ni au Diable, ni au paradis ni à l'enfer, et qu'elle s'épargne ainsi toute inquiétude. Sa résurrection annoncée, toute naturelle (par le seul biais de la décomposition et de la reconstitution matérielle des corps), dénonce en outre l'irréalité de toutes les fictions mensongères par lesquelles des prêtres obscurantistes essaient d'effrayer les individus.

532

Car en fait de chrétiens, il faut distinguer, selon Sade, entre les croyants, naïfs, et les prêtres, qui n'ignoraient rien des dessous de leur mascarade, qui participeraient en toute conscience à la vaste entreprise de mystification par la fiction menteuse dont les premiers sont victimes.

Dans ces conditions, recourir à l'écriture romanesque, comme le fait Sade, est plein de sens. L'invention du roman, en effet, si l'on en croit toujours notre préface, est concomitante de l'invention des dieux : elle s'est produite à l'origine dans les mêmes lieux (en Égypte), selon un processus analogue¹⁶. Les romanciers, comme les prêtres, n'ont pas manqué de faire parler les dieux, c'est-à-dire « de composer le langage des fantômes de leur esprit, de tout ce qu'ils imaginèrent de plus fait pour séduire ou pour effrayer, et par conséquent de plus fabuleux¹⁷ ». Mais à la différence des prêtres, les artifices des romanciers n'abusent plus personne, ou presque. Dès lors, si l'on veut dénoncer le mensonge de la religion, il faut attirer son discours du côté des faiseurs de fiction ; jouer, par exemple, au moraliste vertueux en quittant çà et là le masque, en jetant sur le lecteur le regard faux qui révèle la manipulation, ou la tentative de manipulation. Il faut laisser voir, pour ainsi dire, la machine à susciter les « fantômes ».

C'est cette même logique, me semble-t-il, que l'on voit à l'œuvre dans *La Philosophie dans le boudoir*, lorsque l'auteur de la brochure intitulée *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* invite, non à interdire les cultes religieux, mais à les faire regarder sous l'angle de la mise en scène : « [...] je désirerais qu'on fût libre de se rire ou de se moquer de tous [ces cultes] ; que des hommes, réunis dans un temple quelconque pour invoquer l'Éternel à leur guise, fussent vus comme des comédiens sur un théâtre, au jeu desquels il est permis à chacun d'aller rire¹⁸. » Les prêtres, dans leurs vêtements d'apparat, les

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸ Sade, *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux*, éd. Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1976, p. 205-206.

fidèles, avec leurs gestes, leurs répons, etc., se livrent à une mascarade. Montrer les masques en tant que masques (et pour les prêtres, aux yeux de Sade, ce sont bien les masques de l'ambition et de l'orgueil), montrer le dessus et le dessous des masques, c'est faire découvrir la fausseté, qui est la vérité du théâtre. Mais ici, le faux n'a plus rien d'effrayant : le spectateur n'est plus la faible victime qui voit s'entrouvrir un abîme devant elle, qui pressent le piège où elle va tomber – il demeure à l'extérieur, son regard peut plonger dans les coulisses : pour lui (s'il veut bien s'en donner la peine), rien d'obscur, il a le loisir de voir clairement la machinerie qui régit le jeu des masques.

Le jeu en lui-même n'a rien de condamnable, s'il ne se donne pas pour autre chose qu'un jeu, s'il ne cherche pas à mentir, mais qu'il assume pleinement sa fausseté. C'est d'ailleurs en partie ce qui explique la supériorité du blasphème sur le sacrilège, selon Dolmancé. Le sacrilège porte sur un donné, qui ne sollicite nullement l'imagination : ce sont « les reliques, les images des saints, l'hostie, le crucifix¹⁹ » ; des objets purement matériels, mensongers en ce qu'ils se font passer pour ce qu'ils ne sont pas : un peu d'os, de bois, de pain, qu'il faudrait regarder comme sacrés, alors qu'il n'y a rien au-delà d'eux-mêmes. Les mots du blasphème, en revanche, « servent bien l'imagination » : pour en rester à ma seule perspective, je dirais qu'ils participent du théâtre d'ombres. On suscite un « fantôme », et l'on joue avec lui, à un jeu méchant, en sachant bien qu'il n'est rien, mais en s'excitant à toujours vérifier sa « nullité » : « [...] quand mes maudites réflexions [déclare Dolmancé] m'amènent à la conviction de la nullité de ce dégoûtant objet de ma haine [Dieu], je m'irrite et voudrais pouvoir aussitôt réédifier le fantôme, pour que ma rage au moins portât sur quelque chose²⁰. »

Édifier et réédifier le fantôme, dans ce cas-ci, c'est imiter, à rebours, pour l'invectiver, l'outrager, la pratique des prêtres ; c'est mimer leur jeu, sans abuser personne.

De son côté, le romancier, s'il ne fait plus parler les dieux, s'amuse aussi à produire ou convoquer des fantômes. Mais s'il ne veut pas être accusé de mensonge (dans le cas du récit à prétention historique en particulier), il lui faut laisser déceler la machinerie littéraire.

J'ai cité le passage d'« Ernestine » où Herman démonte le raisonnement de la Scholtz pour révéler sa fausseté. Immédiatement après sa réplique, le texte enchaîne : « Il dit : et repoussant les bras de la Scholtz [...], il se jette aussitôt dans la rue [...] »²¹. Au moment où l'on devrait vibrer avec le héros, s'inquiéter pour son sort – si l'on cédait à l'illusion de la fiction –, le texte se rappelle à

¹⁹ *Ibid.*, p. 125.

²⁰ *Ibid.*, p. 113.

²¹ *Les Crimes de l'amour*, éd. cit., p. 259.

nous en tant que texte, par l'écho du *Ait* virgilien ou du *Hôs phato* homérique, qui nous entraîne d'ailleurs moins du côté de l'épique que du pastiche héroï-comique. L'illusion de réalité, « mensongère », est ici brisée ; délibérément, ces quelques mots sonnent faux, pourrait-on dire : ils révèlent d'une certaine façon la fausseté du jeu littéraire, en levant le masque.

Le procédé est plus flagrant encore dans les intrusions du narrateur, en particulier dans ce que Jacques Proust a appelé des « digressions déploratives », et qu'il lit à juste titre, dans *La Marquise de Gange*, comme des « persiflages²² ». On pourrait en citer deux exemples dans *Les Crimes de l'amour* ; l'un dans « Miss Henriette Stralson ou les effets du désespoir » :

Williams arrive... Grand Dieu!... il arrive... et ma plume s'arrête, elle se refuse au détail des horreurs qui attendent ce malheureux amant. Ô Furies de l'enfer! accourez, prêtez-moi vos couleuvres, que ce soit de leurs dards étincelants que ma main trace ici les horreurs qui me restent à décrire encore²³.

534

L'autre dans « Florville et Courval » :

Ici ma plume s'arrête... je devrais demander grâce aux lecteurs, les supplier de ne pas aller plus loin... oui... oui, qu'ils s'interrompent à l'instant, s'ils ne veulent pas frémir d'horreur... Triste condition de l'humanité sur la terre... cruels effets de la bizarrerie du sort²⁴...

Dans les deux cas, on aura noté l'expression : « ma plume s'arrête ». Elle ne le fait pas, bien sûr, elle continue à courir sur le papier ; mais elle se donne à voir, elle attire l'attention sur elle. Le procédé est bien connu : c'est celui de l'ironie comme parabase, telle que l'a définie Schlegel²⁵. Mais ici, il révèle le marionnettiste qui tire les fils de l'histoire. À la question qui suit le passage que nous venons de citer : « Pourquoi faut-il que la malheureuse Florville, que l'être le plus vertueux, le plus aimable et le plus sensible, se trouve par un inconcevable enchaînement de fatalités, le monstre le plus abominable qu'ait pu créer la nature? », il est aisé de répondre que c'est uniquement parce qu'un auteur s'est amusé à concevoir cet « inconcevable », et qu'en interrogeant ainsi le lecteur, il l'invite à se rappeler la présence de celui qui conçoit, à ne pas oublier qu'il n'a affaire qu'à une fiction.

22 Jacques Proust, « La diction sadienne, à propos de *La Marquise de Gange* », dans Michel Camus et Philippe Roger (dir.), *Sade. Écrire la crise*, Paris, Belfond, 1983, p. 35.

23 Exceptionnellement, cette nouvelle ne figurant pas dans l'édition « Folio », je cite d'après : Sade, *Les Crimes de l'amour*, éd. Éric Le Grandic, Cadeilhan, Zulma, 1995, p. 178.

24 *Id.*, *Les Crimes de l'amour*, éd. cit., p. 143-144.

25 Voir Andreas Pfersmann, « L'ironie romantique chez Sade », dans Michel Camus et Philippe Roger (dir.), *Sade. Écrire la crise, op. cit.*, p. 85-98.

Jean Fabre décrivait l'extrait de « Miss Henriette Stralson » comme un exemple du « plus mauvais style », mélodramatique à souhait, et qu'un Baculard d'Arnaud n'aurait pas renié. De façon générale, les nouvelles du recueil ont enduré bien des mépris ; mauvaise littérature, de mauvais goût, aux ficelles trop voyantes, aux ressorts trop connus, trop mécaniques... Il n'y a peut-être pas plus beau compliment à leur faire. C'est qu'il n'est plus possible d'ignorer l'artifice d'un discours qui se donne pour moral.

Le recueil paraît en 1800, au moment où l'Église regagne du terrain, où le trône qui s'annonce pour bientôt cherche à s'assurer le soutien de l'autel. Le libelle *Français, encore un effort...* mettait en garde les citoyens contre le danger d'un retour dans les filets de l'un et de l'autre, l'un allant avec l'autre. La littérature édifiante, même si elle date en l'occurrence des dernières années de l'Ancien Régime, a retrouvé toute sa raison d'être ; elle joue le jeu des prêtres, un jeu qui consiste à manier la peur et l'espoir, qui effraie, fait verser des larmes, mais rassure, aussi, rassérène. Si la fiction morale, explicitement religieuse ou simplement sentimentale, est bien montée, elle marche. En proposant une fiction qui ne marche pas, à cet égard, et qui est faite pour ne pas marcher, Sade mine par la même occasion tous les autres écrits à vocation édifiante. Il joue faux, pour qu'on ne puisse plus ignorer la fausseté de tels jeux, pour qu'on voie qu'il y a jeu.

De ce point de vue, il est intéressant de constater que la première des nouvelles, « Juliette et Raunai », se présente comme une « nouvelle historique » et qu'elle s'achève en donnant clairement ses personnages en exemple à *ceux qui tiennent entre leurs mains le sort de leurs compatriotes* – à ceux qui tirent les ficelles en quelque sorte. Or une note suit aussitôt, qui s'adresse à tout lecteur, et qui révèle que le récit appartient « plus au roman qu'à la vérité ». Les personnages (ou plutôt, pour certains, leur caractère) ont été créés ; le magnifique trait de générosité du duc de Guise, qui devait servir d'exemple, a été inventé de toutes pièces. L'historien, disait la préface, nous présente l'homme avec le masque de l'ambition et de l'orgueil ; la nouvelle proprement dite ne montrait nullement le dessous du masque, elle en rajoutait même dans le mensonge en haussant le piédestal sur lequel se tenaient ses héros. Mais la note finale, en revanche, détruit tout cet édifice, dissipe les fantômes. Elle va plus loin : elle révèle qu'on ne respire en fait, dans l'histoire, qu'un « air de massacre et de boucherie ». Cet aveu semble avoir pour fonction de mettre en valeur l'art de l'auteur, qui est parvenu à « répandre l'intérêt » sur ses personnages, à sortir d'une anecdote qui était « la plus ingrate de nos annales », « une action nerveuse et dramatique ». Mais ce faisant, il signale son intervention, il lève le masque ou montre la main au travail. Et cette note donne la clé pour toutes les nouvelles qui suivront : elle révèle la supercherie, elle dit le jeu du faux auquel se livre tout discours édifiant

qui reconstruit l'histoire pour les besoins de la cause. Mais au-delà, elle dirige aussi le regard sur cet « air de massacre et de boucherie » dont on ne peut tirer aucune morale, aucune leçon.

Tout au long de cet exposé²⁶, je n'ai cherché bien entendu qu'à faire entendre la voix de Sade. Encore ai-je peut-être eu tort d'attribuer à l'auteur ce qui pourrait ne relever que d'un jeu de narration : Sade lui-même joue des masques et du mensonge, et sous le masque il n'y a souvent que d'autres masques, à l'infini. Mais si, au bout du compte, je devais dégager ce qui serait la « vérité » de Sade, je dirais que c'est précisément cette conception tragique de l'histoire où tout n'est que massacre, boucherie, ainsi que cette remise en cause de tout discours, des récits comme des « dissertations », qui ne sont jamais que des constructions fallacieuses, illusives et mensongères²⁷. Mon exposé n'échappe pas à la règle.

26 Cet article est, en réalité, la reprise d'une communication qui fut faite à l'Université de Rabat en avril 1996 dans le cadre d'un colloque intitulé « Le beau mensonge », avec le piquant supplémentaire d'avoir été prononcée sous le portrait du roi Hassan II et un vendredi, à l'heure de l'appel à la prière.

27 En ce sens, le geste de Dolmancé serait emblématique du jeu même auquel se livre Sade : édifier, réédifier sans cesse, pour sans cesse pouvoir anéantir, réduire à son néant, à sa « nullité », toute construction.

LES IDÉES DANS LE BOUDOIR

Alain Sandrier

La Philosophie dans le boudoir marque évidemment la consécration littéraire d'un lieu mythique propice à tous les fantasmes sur un siècle qu'on se plaît à qualifier de libertin¹, mais l'œuvre reflète également la réussite d'un titre, avec sa tournure reconnaissable entre toutes, qui conjugue l'abstrait et le matériel, le conceptuel et le sexuel. C'est la fortune de ce titre, ou plutôt les métamorphoses de la tournure *dans le boudoir*, que je voudrais étudier ici, en isolant bien vite une illustration qui me semble très représentative du rôle que peut jouer Sade encore de nos jours dans la vie des idées, et plus précisément dans la démarche scientifique. La poétique d'un titre peut conduire aussi, après tout, à la pratique intellectuelle, parce qu'à travers les références et les intertextes, à travers le jeu des modèles et des moules littéraires peut se lire et s'exprimer un certain usage de la raison. L'histoire des idées est aussi l'histoire des généalogies littéraires choisies.

Une rapide recherche dans la production littéraire et universitaire en France depuis la seconde moitié du xx^e siècle invite cependant à constater la médiocrité des appropriations habituelles de la tournure, devenue clin d'œil grivois ou lettré, vague accroche publicitaire qui joue sur l'effet d'attente érotique supposé, en profitant de la notoriété d'une œuvre plus connue que lue, désormais largement diffusée et incarnant par excellence une des dernières grandes batailles contre la censure littéraire au xx^e siècle. À tel point que la tournure peut surgir en tant que titre de substitution, sans véritable justification, pour pimenter une édition et complaisamment appâter le client². À part quelques usages savants³, le titre avec

1 Voir Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, Cadeilhan, Zulma, 1999.

2 Ainsi de l'ouvrage classique de Nicolas Chorier (1612-1692), affublé d'un curieux et anachronique sous-titre, *L'Académie des dames ou la Philosophie dans le boudoir du Grand Siècle*, dialogues érotiques présentés par Jean-Pierre Dubost, Arles, P. Picquier, 1999. La pratique n'est pas nouvelle : dès 1920, on éditait les mémoires de Choisy (1644-1724) sous le titre plus aguicheur de *Livre du boudoir. Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme*, avec notice et biographie, par le chevalier de Perceflour [Louis Perceau et Fernand Fleuret], Paris, Bibliothèque des curieux, 1920.

3 Je pense en particulier à Colette Cazenobe, *Crébillon fils ou la Politique dans le boudoir*, Paris, Honoré Champion, 1997. Le chemin, par un jeu d'écho appuyé, avait été tracé par l'essai marquant de Philippe Roger, *Sade, la philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset, 1976. L'écho s'atténue dans Liza Steiner, *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*, Paris, L'Harmattan, 2009.

boudoir se déploie avec prédilection dans la littérature sans majuscule ni noblesse, cette littérature mineure des sous-genres à succès comme la production érotique ou policière, et parfois les deux à la fois. Côté polar, dès 1974, Paul Baulat de Varennes, sous le pseudonyme plus sonnante de James Carter, proposait, avec un goût prononcé pour le néologisme, une *Flicologie dans un boudoir*. Pente néologique poursuivie en 1982, côté roman rose, par l'osée *Enfilosophie dans le boudoir* de Luc Azria. Les années ont assagi ces variations, moins portées au néologisme et visant un public plus large. Somme toute, l'évolution ne fait que refléter la vie éditoriale de Sade, devenu désormais un auteur classique, accessible à tous en poche dans des formats parascolaires⁴. L'érotisme même paraît moins répréhensible en se coulant dans le genre plus respectable de la poésie licencieuse et populaire, lue par une ex-star du « porno » – catégorie qui est aussi en voie de banalisation⁵. La vulgarisation de l'œuvre de Sade peut ainsi conduire à un exercice aussi inattendu que *L'Assassin dans le boudoir*, roman issu d'un atelier d'écriture d'élèves de collège⁶. Toujours dans le genre très actif du polar, mais cette fois-ci d'une main adulte rompue aux usages du roman historique, on notera la parution du *Meurtre dans le boudoir*⁷ : l'ouvrage profite de l'engouement récent pour la reconstitution du Paris des Lumières, haut lieu du développement de la police et capitale des « mouches⁸ ».

Au milieu de cette production de plus ou moins bon aloi se détachent deux œuvres très différentes de genre et d'ambition. Tout d'abord, *La Terreur dans le boudoir*, un roman qui offre une variation sur un épisode précis de la vie de Sade à l'acmé de la Terreur révolutionnaire alors qu'il est prisonnier. L'auteur, Serge Bramly, photographe polygraphe et lauréat du prix Interallié en 2008⁹, peut prétendre à une place dans la littérature de qualité : le roman est adapté en 2000 sous le titre *Sade* par Benoît Jacquot, figure du cinéma d'auteur adoptant un

4 Je fais évidemment allusion à l'édition de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.

5 Je fais référence à Pierre Delanoë, *La Poésie dans le boudoir. Poésies érotiques de Pierre Delanoë*, lecture Brigitte Lahaie, musique Guy Boyer, Paris, Éditions du Layeur, 2000.

6 Collège Marie de La Tour d'Auvergne (Thouars), *L'Assassin dans le boudoir. Roman policier*, dir. Ginette Barot et Marie-Claire Rigot, Poissy, Balthazar, 2004.

7 Frédéric Lenormand, *Meurtre dans le boudoir*, série « Voltaire mène l'enquête », Paris, J.-C. Lattès, 2011.

8 En témoigne le succès de la série des *Enquêtes de Nicolas Le Floch, commissaire au Châtelet* de l'écrivain diplomate Jean-François Parot, adaptée à la télévision par Hugues Pagan. Le développement important que connaît la police au XVIII^e siècle explique la promotion littéraire du « commissaire » bien avant le règne du roman policier, ainsi que l'atteste la carrière de Jean-Charles-Pierre Lenoir, successeur de Sartine et lieutenant général de police de Paris de 1774 à 1785 (voir Vincent Millot, *Un policier des Lumières. Suivi de Mémoires de J.-C.-P. Lenoir, ancien lieutenant général de police de Paris écrits en pays étrangers dans les années 1790 et suivantes*, Seyssel, Champ Vallon, 2011).

9 Pour *Le Premier Prince, le second prince*, Paris, J.-C. Lattès, 2008.

regard distancié sur le legs littéraire du XVIII^e siècle¹⁰. En second lieu, *La Biologie dans le boudoir*, essai d'Alain Prochiantz¹¹, scientifique au parcours exemplaire¹², titulaire depuis 2007 de la chaire de « Processus morphogénétiques » au Collège de France¹³. Ses travaux en tant que neurobiologiste sont centrés sur la communication et la signalisation intercellulaires. Mais à côté – ou plutôt en parallèle, si ce n'est en complément – de son activité de chercheur, il s'est engagé dans un travail soutenu de vulgarisation scientifique sur divers supports, que ce soit à la radio ou dans les livres¹⁴. *La Biologie dans le boudoir*, qui seule me retiendra désormais, s'inscrit dans cette action de diffusion des connaissances scientifiques, qui est aussi, pour l'auteur, le moyen d'interroger les méthodes et les enjeux, les acquis et les perspectives qu'offrent les développements de la biologie : une manière donc, pour la recherche en biologie, de se faire comprendre et de mieux se comprendre à la fois, dans ses concepts, sa démarche et ses querelles internes ou ses antagonismes théoriques¹⁵. Car les sciences dites dures vivent dans l'éphémère sursis des « paradigmes¹⁶ », toujours précaires, toujours disputés et finalement dépassés, qui laissent affleurer dans leur succession la part d'imagination et d'invention du travail scientifique : la polémique a une place que le récit triomphant des « découvertes » scientifiques établies a tendance à effacer. Dans ce contexte, *La Biologie dans le boudoir* offre un brillant aperçu de la manière dont la bataille théorique, qui est la vie même de la recherche, trouve à s'illustrer dans une forme particulièrement adaptée à la confrontation des points de vue, celle du dialogue scientifique, qui a eu son heure de gloire au XVIII^e siècle¹⁷.

Le dialogue, d'emblée défini comme « mode privilégié de l'explication¹⁸ », se présente aussi, de manière complémentaire mais apparemment contradictoire, comme un « discours entre soi et soi qui relève de la réflexion, et non de

10 La même année que *Sade*, il propose aussi une adaptation distanciée et théâtrale de *La Fausse Suivante* de Marivaux.

11 Alain Prochiantz, *La Biologie dans le boudoir*, Paris, Odile Jacob, 1995.

12 Membre de l'Académie des sciences depuis 2003, il est actuellement directeur du Centre interdisciplinaire de recherche en biologie au Collège de France après avoir dirigé pendant de nombreuses années le laboratoire de biologie de l'École normale supérieure. Il a reçu en 2011 le Grand Prix de l'Inserm pour l'ensemble de ses travaux.

13 Voir sa leçon inaugurale *Géométries du vivant*, Paris, Fayard, 2008.

14 On ajoutera plus récemment le théâtre. En effet, avec Jean-François Peyret, il collabore à l'écriture de la pièce *Ex vivo in vitro* créée au théâtre de la Colline en novembre 2011.

15 Je pense en particulier à deux titres postérieurs à *La Biologie dans le boudoir* dont les harmoniques dix-huitiémistes sont sensibles : *Les Anatomies de la pensée. À quoi pensent les calamars ?*, Paris, Odile Jacob, Paris, 1997 et *Machine-esprit*, Paris, Odile Jacob, 2001.

16 Selon le terme consacré par Thomas Kühn, *La Structure des révolutions scientifiques* [1962], Paris, Flammarion, 1972.

17 Voir Fabrice Chassot, *Le Dialogue scientifique au XVIII^e siècle. Postérité de Fontenelle et vulgarisation des sciences*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

18 Alain Prochiantz, *La Biologie dans le boudoir*, op. cit., p. 9.

l'information¹⁹ ». Tourné davantage vers son auteur que vers ses interlocuteurs, permettant d'explorer des formes originales de penser, le dialogue apparaît comme une mise en scène des oppositions théoriques et une mise à l'épreuve des concepts. Il n'est pas indifférent qu'à l'occasion de cette définition du dialogue la relation au XVIII^e siècle surgisse immédiatement à la fois en tant qu'hommage et invitation. Le siècle des Lumières reste une référence active : « Le petit théâtre intérieur, ainsi joué devant le lecteur, comme à nu, est une forme ancienne, noble, de vulgarisation scientifique. À son apogée au XVIII^e siècle, ce procédé est aujourd'hui tombé en désuétude, injustement²⁰. » Il reste à ajouter que le XVIII^e siècle selon Alain Prochiantz a pour figures de proue Buffon, La Mettrie ou Sade : c'est le siècle qui s'interroge sans « esprit de système » sur le développement et l'organisation des corps animés dans une optique matérialiste, empirique et expérimentale²¹. Ce qui intéresse le siècle des Lumières – l'émergence de la vie dans l'ordre de la matière ; le seuil mystérieux à partir duquel l'organisation de la matière inerte accomplit ce saut qualitatif vers l'auto-organisation – est aussi ce qui passionne le biologiste contemporain dans un même souci de rendre compte des singularités du développement des corps. C'est pourquoi la référence à Sade, en dehors du modèle littéraire sur lequel il faudra revenir, est revendiquée avec force. Le livre offre la mise en œuvre sadienne d'une biologie qui a médité la leçon conceptuelle du marquis :

Sade, le plus radicalement matérialiste de tous les philosophes de son temps, est aussi le plus intéressé par l'individuation, c'est-à-dire par ce qui différencie chaque individu au physique comme au moral, étant entendu qu'il ne fait là aucune distinction, traçant, le premier, la relation d'identité absolue entre corps et pensée²².

La façon de s'appropriier le XVIII^e siècle de *La Biologie dans le boudoir* n'est donc ni une coquetterie, ni un ornement, mais l'actualisation, au sens noble, la présence autrement dit, d'une façon de penser, d'une expérimentation des corps par l'expérimentation des idées, d'un dispositif à la fois idéal et matériel, d'une imagination concrète, en somme, dont les Lumières ont non seulement donné l'exemple, mais aussi le moule, ou pour reprendre un des termes clés du biologiste, la « forme ».

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Sur cette question, on se reportera évidemment à la synthèse magistrale de Jacques Roger, *Sciences de la vie au XVIII^e siècle* [1963], Paris, Armand Colin, 1971, ainsi qu'à l'ouvrage d'un biologiste reconverti dans l'histoire des sciences, Paul Mazliak, *La Biologie au siècle des Lumières*, Paris, Vuibert, 2006.

²² Alain Prochiantz, *La Biologie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 11.

Le dialogue parodie le cadre de son modèle sadien en atténuant systématiquement la charge pornographique : vulgarisation oblige, la violence glisse du plan sexuel au plan théorique sans perdre cependant sa teinte initialement libidinale. La conversation de scientifiques relevés se substitue aux discussions des aristocrates libertins de Sade, dans une atmosphère de séductions croisées et de pédagogie érotisée, dont les réalisations sexuelles restent cependant hors-scène²³. La sexualité fait irruption uniquement en tant que représentation artistique sous forme de chorégraphie réaliste par le couple d'amis danseurs de l'hôte qui « mimèrent l'amour de façon embarrassante²⁴ ». C'est avec les danseurs encore que la dynamique des « tableaux », si importante dans la construction dramaturgique de *La Philosophie dans le boudoir*, est reprise dans *La Biologie dans le boudoir* : « [...] nous allons vous jouer un autre tableau²⁵. » La représentation s'achève dans l'euphorie rousseauiste d'une fête qui prend la forme d'une « danse générale et improvisée au cours de laquelle furent échangés regards, caresses et baisés²⁶ ». La danse joue dans *La Biologie* un rôle qui n'est nullement accessoire. Elle incarne une des positions théoriques du débat, « la danse », selon les mots de l'un des danseurs, « étant, par définition, l'expression de l'identité entre corps et pensée²⁷ ».

Si les danseurs assurent une fonction « illustrative » du débat, celui-ci est mené par les protagonistes principaux du dialogue, aristocrates de l'esprit, aussi typés que leurs homologues sadiens. Il y a tout d'abord l'hôte, « Honoré de Cambes [...] qui jouissait d'une fortune considérable²⁸ ». C'est lui le grand ordonnateur des débats à la manière des libertins directifs sadiens²⁹. Il est décrit comme un « éminent biologiste, mais également homme d'esprit doué d'une immense culture et d'un penchant certain pour le libertinage³⁰ ». On préfère ne pas se prononcer sur la composante autobiographique du personnage, au moins le portrait est-il flatteur : « [...] malgré un léger embonpoint un fort bel homme dont la démarche n'était pas sans évoquer, pour les cinéphiles, celle

23 Une érection intempestive de l'hôte est « gazée » par la « tunique [...] légère » (*ibid.*, p. 33) qui la masque et la souligne en même temps. Elle sera soulagée par une masturbation expresse à laquelle il est fait référence très allusivement. De manière générale, la sensualité du cadre invite à des mentions suggestives sans développement explicite : « [...] place fut laissée aux ébats des corps et à leurs multiples combinaisons qui se firent et se défirent, dans l'eau, sur les berges et dans les cavités naturelles du roc. » (*ibid.*, p. 94.)

24 *Ibid.*, p. 70.

25 *Ibid.*, p. 69.

26 *Ibid.*, p. 25.

27 *Ibid.*, p. 19.

28 *Ibid.*, p. 16.

29 « Honoré ayant donné le signal de la fin du désordre » (*ibid.*, p. 25) « Honoré qui mit fin à ce tapage » (*ibid.*, p. 37).

30 *Ibid.*, p. 17.

de Gary Cooper³¹. » Mais il est vrai que, comme chez Sade, toutes les figures sont poussées à l'extrême, jusqu'aux serviteurs qui « étaient remarquables par leur beauté ou leur caractère³² ». On cite parmi eux, clin d'œil à *La Philosophie*, « Augustin, un vieux serviteur³³ », ainsi que, clin d'œil inattendu à Rousseau, « Émile, un jeune jardinier³⁴ ». Les interlocuteurs de l'hôte sont deux biologistes, « sa jeune maîtresse, Léanore Smith, et [...] son ami Paul du Châtelet » qui « avait reçu une solide éducation marxiste »³⁵. Ce sont eux qui exposeront les notions de biologie dont Honoré a besoin pour mieux faire ressortir l'originalité de son approche. Apportant la candeur et la sensualité d'une jeune fille avide d'apprendre, la figure de Laure achève de placer le texte dans la lignée très sadienne des dialogues pédagogiques pervers : et comme en écho renversé de l'inceste et de l'humiliation maternelle qui terminent *La Philosophie dans le boudoir*, la conclusion de *La Biologie dans le boudoir* fait mourir d'une attaque le père de Laure, sous le nom de « Commandeur », allusion appuyée à *Dom Juan*. C'est pourtant ce dernier, malgré la rigidité de ses convictions, qui donne la définition la plus complète de la pratique du libertinage sadien telle qu'elle est comprise et mise en œuvre dans l'ouvrage :

[...] la leçon de Sade est qu'il est impossible d'accomplir ce qui hante notre plaisir sans courir à l'extinction de l'espèce. Ce château est la forteresse des fantasmes, le lieu où tout est permis, mais en rêve ou en rêverie, dans la chambre ou dans le boudoir. Le libertin, le vrai, est celui qui sait tenir le monstre en laisse et qui jouit de sa férocité sans nuire à son prochain ; le libertin vrai est un littérateur³⁶.

Le libertin, en effet, aime incontestablement s'amuser avec les références littéraires en général³⁷ et les emprunts à Sade en particulier, au point de promettre la lecture d'un discours intitulé *Biologistes, encore un effort*³⁸ se présentant matériellement comme le rouleau légendaire des *Cent vingt Journées* :

Il sortit de sa poche un étui d'ivoire ancien dont la taille et la forme oblongue ne laissaient aucun doute quant à son usage premier et qui renfermait un long

31 *Ibid.*, p. 32.

32 *Ibid.*, p. 17.

33 *Ibid.*, p. 44.

34 *Ibid.*, p. 59. Le jeu des allusions littéraires se poursuit, puisque c'est ce jardinier qui cite l'*incipit* du *Surmâle* de Jarry : « [...] l'amour est un acte sans importance puisqu'on peut le faire indéfiniment » (*ibid.*, p. 70).

35 *Ibid.*, p. 18.

36 *Ibid.*, p. 155.

37 L'auteur prévenait d'emblée : « Le lecteur remarquera sans doute [...] la présence de citations, parfois exactes, souvent approximatives, volontairement telles » (*ibid.*, p. 12).

38 *Ibid.*, p. 44.

parchemin de papier bible large de vingt centimètres et long de quelque trois mètres sur lequel courait une écriture fine, sans la moindre rature³⁹.

Mais les références récurrentes à Sade⁴⁰ et au siècle des Lumières, si elles poussent le mimétisme jusqu'à en reprendre les accents antireligieux⁴¹, ne font pas écran aux enjeux proprement scientifiques de l'ouvrage.

Les options épistémologiques sont tranchées : le travail du biologiste n'est pas de proposer une image complète du fonctionnement du vivant. Il ne s'agit pas de réunir dans un système clos toutes les représentations de la vie, il s'agit plus modestement de traquer le vivant dans ses processus d'organisation et de forcer ses voies en opérant expérimentalement sur son cours habituel. Bref, les modèles en biologie sont éminemment provisoires et constituent, selon le mot d'Honoré, un « pied-de-biche ». Il ajoute significativement : « L'hypothèse est le moyen intellectuel qu'on utilise pour tourner autour d'une question, la flairer et, finalement, construire une machine qui serait en même temps une machination, une expérience dont le but est d'avancer dans la connaissance de l'objet en lui tendant des pièges⁴². » Le biologiste ne rêve pas de bâtir une grande théorie unificatrice qui refléterait fidèlement la vie, car il sait qu'une théorie unique ne peut rendre compte de tous les processus engagés dans le développement des organismes à tous les niveaux impliqués. Il se contente donc de démonter des mécanismes locaux, disséquant et remplaçant dans le vivant comme un bricoleur astucieux avec ses outils. Il ne contemple pas un phénomène, il instruit des poursuites et mène une enquête, l'« esprit scientifique étant ce qu'il y a de plus proche de l'esprit policier⁴³ ». Aussi se méfie-t-il de certaines représentations qui mettent la réflexion sur la mauvaise voie, même quand elles se présentent sous des dehors matérialistes : « la métaphore de la machine, quand il s'agit du vivant, est obligatoirement religieuse⁴⁴ » et donc à proscrire, car elle implique de recourir à un machiniste, un créateur, une intelligence informant une matière inerte. Ainsi sont disqualifiées toutes les démarches qui voudraient, par exemple, modéliser le canard vivant comme un « canard de Vaucanson⁴⁵ ». De la même façon, le biologiste doit se méfier de toute conception qui fait « de

39 *Ibid.*, p. 98.

40 Il faudrait citer encore « Le dialogue entre un prêtre et un moribond » (*ibid.*, p. 135).

41 « On évalue à plus de cinquante millions d'individus les pertes occasionnées par les guerres ou les massacres de religion » (*ibid.*, p. 143).

42 *Ibid.*, p. 73.

43 *Ibid.*, p. 32.

44 *Ibid.*, p. 72. Honoré ajoute encore plus fermement : « Quand aurons-nous donc enfin la force, le courage ou plus simplement la volonté d'extirper du discours de la connaissance toutes les consonances religieuses qui l'infestent » (*ibid.*, p. 75).

45 *Ibid.*, p. 72.

la mathématisation le critère ultime de la scientificité⁴⁶ » : Honoré, quant à lui, s'il doit recourir à l'outil mathématique, marque une préférence très nette pour la géométrisation sur la simple combinatoire de chiffres. Tel qu'il se précise au fil des conversations, le portrait idéal du chercheur trouve sa réalisation dans la figure exemplaire de Claude Bernard. Ce savant qui « construit ses expériences comme des pièges tendus au vivant⁴⁷ » reçoit un hommage appuyé selon une comparaison très voltairienne : « Bernard serait le Descartes de la biologie alors qu'il en est le Newton⁴⁸ ! »

544

S'il est si souvent cité⁴⁹, c'est qu'il fait sortir la biologie du paradigme mécaniste et thermodynamique qui est la représentation spontanée du corps : une machine qui a besoin de carburant. Mais Paul met en garde : « [...] tu es loin du compte si tu t'imagines que la nourriture est un simple combustible. [...] En vérité la nutrition n'est pas seulement organique, mais, pour citer le grand Claude Bernard, organogénique. Tout en nourrissant le corps elle lui donne forme⁵⁰. » C'est le *leitmotiv* de l'ouvrage, selon la formule de Léanore : « [...] la vie est en effet créatrice de formes⁵¹. » Or cette création de formes – la « morphogenèse » des biologistes – trouve un terrain particulièrement fécond dans l'étude du cerveau, dont les cellules « sont agitées d'un mouvement incessant de croissance et de mort⁵² », ce qui entraîne cette conséquence essentielle, soulignée par Paul : « [...] le temps du développement est infini pour le cerveau⁵³. »

Avec cette particularité d'un organe en construction permanente s'ouvre le « jeu infini des actualisations possibles⁵⁴ ». Encore faut-il bien comprendre ce qui est en jeu dans l'incomplétude de l'organisation cérébrale. D'une certaine façon, c'est une incomplétude programmée : l'indétermination renaît au sein même de la détermination génétique. Pour le dire autrement, les gènes qui conduisent le développement des cellules n'aboutissent pas, dans le cas du cerveau, à former un organe fonctionnel entièrement achevé, tel un simple outil arrivé à maturité dont les éléments – ici les cellules – viendraient se loger dans un schéma préconçu : « [...] s'il est un organe dont on peut certainement dire qu'il est chez l'homme encore en développement, c'est le

46 *Ibid.*, p. 108.

47 *Ibid.*, p. 103.

48 *Ibid.*, p. 102.

49 Alain Prochiantz lui a consacré en outre une monographie : *Claude Bernard. La révolution physiologique*, Paris, PUF, 1990.

50 Alain Prochiantz, *La Biologie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 23.

51 *Ibid.*, p. 25.

52 *Ibid.*, p. 23.

53 *Ibid.*, p. 40.

54 *Ibid.*, p. 41.

cerveau⁵⁵. » C'est le fonctionnement lui-même de l'organe qui lui permet d'affiner constamment sa forme par un effet en retour sur les gènes : « Les gènes qui sont à l'origine des processus de morphogénèse pourraient donc fort bien voir leur activité modulée par l'usage qui est fait de l'organe⁵⁶. » L'hypothèse audacieuse formulée ici s'appuie sur des considérations plus techniques touchant « l'expression » des gènes sur le plan du génome, qui sont l'objet même des travaux de l'auteur. On retiendra simplement que l'usage qui est fait de l'organe, en ce qui concerne le cerveau, c'est la pensée. Il faut donc en venir à ce paradoxe annoncé très tôt par Paul : « [...] la pensée, d'une certaine façon, secrète aussi le cerveau⁵⁷. » L'histoire individuelle, par l'usage que chacun fait de son intelligence, retentit sur la vie de l'organe, pour en parachever la destination : l'homme échappe par sa raison au déterminisme étroit de la génétique. Qu'on ne voie là nullement un jugement idéaliste, mais au contraire la formulation d'un matérialisme conséquent, dont Honoré fait l'aboutissement de son œuvre *Biologistes, encore un effort*. La leçon de biologie vire à l'hommage à Sade : « Être matérialiste, c'est admettre que la construction cérébrale est aussi une histoire individuelle et que la pensée n'est pas déposée dans le cerveau sous la forme de réseaux rigides [...]. Nous retrouvons l'équation identitaire corps=pensée=corps dans toute sa sadienne beauté⁵⁸. »

La conséquence de cette position théorique est éthique. Grâce à son cerveau, l'homme n'est plus soumis passivement à la sélection naturelle au sens darwinien du terme, il se fait l'acteur de son devenir. C'est par quoi l'ontogénèse pèse sur la phylogénèse⁵⁹ : l'homme est un être radicalement historique, car c'est la singularité individuelle qui prime et constitue l'identité foncière de son espèce : « [...] ce cerveau, au terme actuel de notre histoire évolutive, n'est génétiquement humain que dans son incroyable propension à être modulé dans sa forme même par le processus d'individuation⁶⁰. » À la rigueur, ce saut qualitatif fait échapper l'espèce humaine à la notion même de nature, comme l'explique Paul : « [...] il faudrait en fait postuler que la nature de la nature humaine est très précisément d'être une antinature⁶¹. » Le terme

55 *Ibid.*, p. 58.

56 *Ibid.*, p. 38.

57 *Ibid.*, p. 27.

58 *Ibid.*, p. 124-125.

59 Soit dans les termes d'Honoré : « La stratégie adaptative chez ces organismes a donc consisté à sélectionner des gènes qui permettent d'échapper partiellement à la contrainte génétique, l'adaptation se faisant, pour l'essentiel, au niveau de l'individuation, qui est ici extrême libérant l'espèce de la nécessité de produire, à chaque génération, un nombre important de descendants » (*ibid.*, p. 125).

60 *Ibid.*, p. 144.

61 *Ibid.*, p. 140.

retenu sera finalement le néologisme plus neutre d'*anature* définissant l'espace où l'homme doit se comprendre en dehors de toute référence téléologique à la nature. Car il ne dispose pour fonder sa morale que des seuls repères « des phénomènes et des individus⁶² », qui ne permettent en aucune manière de se réclamer d'une supposée « loi naturelle ». Et si, comme le soutient le Commandeur, « une société sans loi est impossible », c'est selon Honoré « non parce que la loi s'appuie sur la nature, mais parce qu'elle s'y oppose⁶³ ». Cela conduit ce dernier à souligner l'« absurdité de nos modernes corydons⁶⁴ » qui voudraient ancrer leurs préférences sexuelles dans la nature, alors qu'à ses yeux, elles doivent être défendues au contraire parce qu'elles mettent en valeur ce par quoi l'homme se soustrait à la nécessité naturelle, incarnée en particulier par la reproduction.

546

Ce ne sont pas seulement les envolées provocatrices de Sade sur une nature marâtre que les positions de *La Biologie dans le boudoir* semblent imiter. Cette manière qu'a Prochiantz de pousser jusqu'à ses extrêmes métaphysiques l'analyse des connaissances biologiques contemporaines fait venir à l'esprit une autre figure des Lumières, qui agit peut-être dans ce dialogue plus discrètement mais aussi efficacement que celle de Sade. Paul a beau soutenir que « Sade, [est] sans doute le plus radicalement matérialiste de tous les philosophes de ce siècle, plus même que Diderot⁶⁵ », c'est bien pourtant au *Rêve de D'Alembert* que cette variation sur les sciences de la vie fait irrésistiblement penser. La référence d'ailleurs est explicite quand le même Paul évoque « l'abeille et l'essaim d'abeilles de D'Alembert⁶⁶ ». Et l'on ne peut s'empêcher alors de se rappeler la fameuse réplique de Mme de Lespinasse : « [...] il n'y a aucune différence entre un médecin qui veille et un philosophe qui rêve⁶⁷. » On notera en tout cas l'étonnante vitalité de la référence au siècle des Lumières dans la pensée biologique contemporaine. Quand Alain Prochiantz fait du « boudoir » le catalyseur de sa réflexion, Jean-Didier Vincent, autre neurobiologiste volontiers vulgarisateur, s'appuie sur Casanova, autre libertin volontiers philosophe, pour donner corps à ses idées⁶⁸. Si la biologie du XXI^e siècle aime à se ressourcer dans la littérature du XVIII^e siècle, c'est peut-être parce que la littérature du XVIII^e siècle avait elle-même cherché dans les sciences de la vie naissantes de quoi désenclaver

62 *Ibid.*, p. 142.

63 *Ibid.*, p. 146.

64 *Ibid.*, p. 151.

65 *Ibid.*, p. 141.

66 *Ibid.*, p. 35.

67 Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, dans *Œuvres philosophiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990, p. 293.

68 Jean-Didier Vincent, *Casanova, la contagion du plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1990.

les esprits. Si le legs des Lumières, souvent contesté et particulièrement dès qu'il s'agit de Sade⁶⁹, est celui de la libération des esprits, nul doute qu'il se prolonge de manière remarquable en permettant aux sciences dites dures de renouveler leur imaginaire.

69 Alain Prochiantz se situe ainsi à mille lieues des positions de Michel Onfray, qui rabat l'héritage sadien sur la biographie supposée du Marquis et par là le condamne (voir le chapitre « Sade », dans Michel Onfray, *Les Ultras des Lumières*, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 2009, p. 271-300) : le biologiste fait de Sade, au contraire, une espèce de levier critique pour concevoir ce qu'il appelle l'« anature » de l'homme.

LES CENT VINGT JOURNÉES DE SODOME :
ART BRUT, ART BRUTAL

Thomas Wynn

Comment lire *Les Cent vingt Journées de Sodome*? Michel Delon remarque que la brutalité de cette œuvre constitue un défi sans pareil au lecteur, puisque par cet ouvrage,

Sade impose dans notre littérature une violence de ton et d'images proprement inouïe. Le lecteur est provoqué, pris à parti par un texte qui met en cause, en question, ses catégories fondamentales : la vie et la mort, le plaisir et la douleur, le réel et l'imaginaire, l'amour et la haine, le masculin et le féminin¹...

Certes, la violence du verbe provoque des réponses et sensations contradictoires chez le lecteur, pour qui s'effondrent des oppositions et catégories fondamentales, comme en témoigne Jean-Christophe Abramovici :

[...] je n'ai guère rencontré d'écrivains dont la lecture soit à ce point perturbante, inquiétante, au point de continuer d'obséder bien après le livre refermé. Qui soit capable de provoquer rire et gêne, excitation etangoisse².

Pourtant, si intense qu'elle soit, cette violence n'agit pas sur le lecteur indépendamment de toute autre influence. Jean-Marie Goulemot rappelle que les effets de la pornographie ne sont pas intemporels, que les lecteurs ne sont pas interchangeables et, surtout, que toute lecture implique un contexte où des systèmes culturels se mêlent à la situation individuelle du lecteur³. La citation de Michel Delon ci-dessus nous permet d'identifier deux éléments principaux – à savoir « notre littérature » et « un texte » – qui doivent être pris en considération lorsqu'on veut traiter de la violence sadienne dont les effets sont aussi intemporels que ceux de la pornographie. Loin d'être fixes, ces deux

- 1 Michel Delon, Notice des *Cent vingt Journées de Sodome*, dans Sade, *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. I, 1990, p. 1129.
- 2 Jean-Christophe Abramovici, *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 12.
- 3 Jean-Marie Goulemot, « Toward a definition of libertine fiction and pornographic novels », *Yale French Studies*, 94, 1998, p. 133-145, p. 137.

éléments – communs à toute œuvre de fiction, mais fort significatifs lorsqu'il s'agit des *Cent vingt Journées* – continueront à évoluer, et à former de nouvelles configurations en 2014, année du bicentenaire de la mort de l'auteur.

Après plusieurs décennies d'efforts intellectuels, universitaires et éditoriaux, la place de Sade dans « notre littérature » a considérablement changé⁴ ; si l'édition de la Pléiade lui accorde le statut d'un auteur proprement « classique » en 1990, cette consécration ne s'est pas allée sans contestation⁵, ce qui laisse penser que sa place dans « notre littérature » n'est pas tout à fait gagnée. Le retour en France du manuscrit des *Cent vingt Journées*, son rachat par Gérard Lhéritier et l'éventualité de sa « patrimonialisation » à la Bibliothèque nationale de France soulève très directement la question de l'intégration de Sade dans l'institution littéraire française. En plus de ce projet explicitement institutionnel et français, un autre – plus commercial, peut-être plus international – a été réalisé de l'autre côté de la Manche. Avec Will McMorran, nous avons publié une nouvelle traduction des *Cent vingt Journées* chez Penguin Classics ; loin d'avoir la même ampleur que le rachat proposé du manuscrit original, la publication de l'œuvre remet néanmoins en question la place de Sade dans la littérature anglophone ; à qui se réfère le *notre* dans « notre littérature » ? L'acquisition éventuelle du manuscrit par la BnF nous encourage à réfléchir sur le deuxième élément identifié par Michel Delon : « un texte ». Tout en reconnaissant l'historicité de la lecture et le rôle actif du lecteur qui anime le texte, il faut alors considérer le manuscrit en tant que chose matérielle, car, en imposant des contraintes particulières au lecteur, cet objet pourrait provoquer des effets encore plus remarquables que ceux suscités par le texte imprimé. Force est de constater que la forme du rouleau et son contenu violent sont indéniablement et puissamment liés, et le cas des *Cent vingt Journées* nous oblige à relativiser le propos de Michel Jeanneret selon lequel « enchaîner l'œuvre à son origine, à sa genèse individuelle, est un geste stérile et régressif⁶ », car, comme Jean-Christophe Abramovici l'a récemment remarqué : « [...] le manuscrit original [...] impose son déroulement, prive le lecteur de sa liberté, le conduit *mécaniquement* vers ce qu'il redoute et qui lentement le dévide⁷. »

550

4 Voir Michel Delon, *Les Vies de Sade*, Paris, Textuel, 2007 ; et Éric Marty, *Pourquoi le xx^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

5 Voir, par exemple, Philippe Sollers, « Sur le trop d'irréalité », *Le Magazine littéraire*, 284, « Sade écrivain », janvier 1991, p. 26-28.

6 Michel Jeanneret, « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », dans *Le Lecteur à l'œuvre*, cat expo., Fondation Martin Bodmer, Cologne, 26 avril-25 août 2013, dir. Michel Jeanneret, Nicolas Ducimitière, Valérie Hayaert et Radu Suciuc, Golion, Infolio, 2013, p. 17-35, ici p. 24.

7 Jean-Christophe Abramovici, *Encre de sang*, op. cit., p. 30.

À ce moment charnière dans la réception de Sade, un réexamen du « récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe⁸ » est donc opportun. C'est en traitant *Les Cent vingt Journées* comme un exemple d'art brut que nous souhaitons proposer quelques éclaircissements sur cette œuvre et sur la brutalité extrême qui y est décrite. Jean Dubuffet, inventeur du terme d'*art brut*, met l'accent sur les artistes eux-mêmes, caractérisés comme radicalement originaux, souvent marginalisés et dénués de ressources matérielles :

Nous entendons par là [l'art brut] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe⁹.

À plusieurs reprises, Dubuffet revenait sur cette définition rigide. En 1970, par exemple, il était moins exigeant sur l'absence de toute culture chez l'artiste brut :

La notion d'art brut doit être regardée seulement comme un pôle. Il s'y agit de formes d'art moins tributaires que d'autres des conditionnements culturels. Je dis bien : moins tributaires ; je ne dis pas ; non tributaires. Car des formes d'art qui ne seraient d'aucune façon tributaires des données fournies par la culture, je suis bien d'accord qu'il n'y en a pas¹⁰.

Point culminant de la tradition post-Renaissance qui valorise l'individu singulièrement talentueux¹¹, il s'agit d'un art créé par des personnes étrangères aux milieux artistiques (Judith Scott et Adolf Wölfli, par exemple), ou par celles qui s'en écartent délibérément et qui repoussent toutes règles et toutes considérations artistiques (Augustin Lesage et Scottie Wilson, par exemple). Envisager un tableau, une sculpture, même un manuscrit comme un exemple

8 Sade, *Les Cent vingt Journées de Sodome*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 69.

9 Jean Dubuffet, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, cat. expo., Compagnie de l'art brut, Paris, Galerie René Drouin, octobre 1949, Paris, Galerie René Drouin, 1949. Voir <http://www.artbrut.ch/fr/21006/definitions-art-brut>, consulté le 10 septembre 2015.

10 Cité dans Didier Semin, « Qu'est-ce que l'art brut ? », *Artpress* 2, 30, « Les mondes de l'art brut », août-octobre 2013, p. 10-11, ici p. 10.

11 Joanne Cubbs, « Rebels, mystics, and outcasts. The Romantic artist outsider », dans Michael D. Hall et Eugene W. Metcalf Jr (dir.), *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1994, p. 76-93.

d'art brut, c'est insister sur l'isolement social ou psychologique de son créateur, et sur l'originalité extrême de sa forme et son contenu. Il n'est donc pas surprenant que l'art brut soit si souvent lié à l'obsession et à l'aliénation : « Chez tous les auteurs d'art brut, la création relève d'une nécessité vitale, de caractère rituel, magique, prophylactique ou thérapeutique, rendant la frontière entre l'art et la vie extrêmement ténue¹². » La création artistique que Dubuffet décrit en termes positifs – « une libération de toute contrainte, un déchaînement d'ingéniosité et d'innovation, une ouverture à des voies insoupçonnées¹³ » – vire souvent à la désobéissance, à la transgression, et même à la déviance¹⁴ ; pensons, par exemple, à l'œuvre monumentale de Henry Darger, *The Story of the Vivian Girls*, qui mêle scènes idylliques et tortures d'enfants sexualisés.

552

Associer Sade à l'art brut risque d'apparaître comme un geste rétrograde qui ne fait qu'affirmer l'image vieillotte du « divin marquis », ce personnage criminel mythologique qui a cédé la place à Sade écrivain. Tout d'abord, il est évident que l'auteur des *Cent vingt Journées* est loin d'être une « personne indemne de culture artistique » : il avait, par exemple, déjà organisé une saison théâtrale à Lacoste et Mazan en 1772, et admiré maintes œuvres d'art en Italie pendant sa fuite dans la péninsule en 1775-1776 (il rédige le *Voyage d'Italie* en 1776). En plus, il se présentait comme un homme de lettres pendant et après son emprisonnement. Pourquoi assimiler texte et auteur, répéter que « la vie et l'œuvre [de Sade] ne furent que débordements¹⁵ », et caractériser Sade comme un auteur compulsif¹⁶ ? Jean-Christophe Abramovici n'a-t-il pas raison d'affirmer « qu'un livre peut avoir une valeur esthétique ou idéologique indépendamment de la biographie de son auteur » ? Certes, mais il nous semble impossible d'éviter toute référence à la vie de Sade lorsqu'on analyse *Les Cent vingt Journées*, décrit par Jean-Christophe Abramovici lui-même comme un

12 Sarah Lombardi, Préface à Lucienne Peiry (dir.), *Collection de l'art brut*, Paris/Lausanne, Flammarion/Skira, 2012, disponible en ligne : <http://www.artbrut.ch/download/webfiles/81acde72812ff1c57fbod4e3e8a7312e.pdf/preface-flammarion-sarah-lombardi-2012.pdf>, consulté le 22 septembre 2015.

13 Jean Dubuffet, Préface à Michel Thévoz, *L'Art brut*, Genève, Skira, 1975, disponible en ligne : <http://www.artbrut.ch/download/webfiles/db78457b59fbff52b9d623abfof41416.pdf/dubuffet-jean-preface-skira.pdf>, consulté le 22 septembre 2015.

14 Anaël Pigeat note que la capacité des artistes bruts à créer l'effet d'une extrême nécessité « confère aux œuvres une force particulière, entre la *beauté* et le *danger* » (« Vertus de l'art brut pour les contemporains », *Artpress* 2, 30, « Les mondes de l'art brut », août-octobre 2013, p. 38-41, ici p. 39).

15 Alain Fleischer, *Sade scénario*, Paris, Le Cherche midi, 2013, p. 10.

16 Sade lui-même n'hésitait pas à mettre l'accent sur sa compulsion artistique dans une lettre écrite à l'abbé Amblet (peut-être en avril 1784) : « [...] il m'est absolument impossible de résister à mon génie ; il m'entraîne dans cette carrière-là malgré moi » (*Œuvres complètes du marquis de Sade. Théâtre*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, J.-J. Pauvert, 1991, t. III, p. 391).

« objet fini dont la forme n'est pas étrangère à la violence de son contenu¹⁷ ». Composé de petites feuilles de papier collées bout à bout pour former une bande de 12,10 m de longueur, la forme significative du manuscrit n'est-elle pas due précisément à l'emprisonnement de Sade, qui devait cacher son texte aux geôliers¹⁸? En plus, la correspondance de cette époque nous montre un écrivain, certes, mais aussi quelqu'un dont la manie des chiffres ressemble à la folie¹⁹. Typique de l'art brut, l'originalité de l'œuvre est liée aux circonstances particulières du créateur emprisonné; si originale et extraordinaire que soit l'œuvre, l'histoire de sa création participe à établir son authenticité²⁰. C'est dans ce sens que la remarque finale des *Cent vingt Journées* – « Toute cette grande bande a été commencée le 22 octobre 1785 et finie en trente-sept jours²¹ » – sert de certificat d'authenticité, inscrivant dans le manuscrit sa provenance d'isolement extrême.

Quoique le critère principal de l'art brut reste le statut de l'artiste, donner une importance seulement à des considérations sociales et contextuelles empêche que l'art brut soit compris comme une catégorie esthétique. Tout en admettant la difficulté d'établir une liste définitive des conventions communes aux artistes bruts (qui sont, par définition, en dehors des normes orthodoxes), Roger Cardinal identifie certains traits stylistiques récurrents dans leurs œuvres :

[...] une ornementation dense, des motifs compulsivement répétés, des accumulations métaphoriques; l'air d'une symétrie instinctive mais indisciplinée [*wayward*]; des configurations équivoques, mi-figuratives mi-décoratives; d'autres configurations qui hésitent entre la représentation et la calligraphie énigmatique, ou qui cherchent à mêler image et parole²².

- 17 Jean-Christophe Abramovici, *Encre de sang, op. cit.*, p. 10 et 29. Sur la persistance de la figure de l'auteur, voir Will McMorran, « Behind the mask? Sade and the *Cent vingt Journées de Sodome* », *The Modern Language Review*, 108, 2013/4, p. 1121-1134.
- 18 Sur le lien entre l'emprisonnement de Sade et le contenu de sa fiction, voir Béatrice Didier, « Sade dramaturge de ses *carceri* », *La Nouvelle Revue française*, décembre 1970, p. 72-80, ici p. 79.
- 19 Voir, par exemple, le texte intitulé « Article détaché des nouvelles à la main » (23 juillet 1785), dans lequel il prétend que c'est par des chiffres que sa femme le persécute; voir la *Correspondance du marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents, notes et commentaires*, éd. Alice Laborde, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion, 1999-, t. 19, p. 164-166. Tout en appelant le Sade du début des années 1770 un « maniaque », Michel Delon montre dans sa fiction l'auteur utilise les chiffres pour traduire et évaluer les violences du désir; voir « Arithmétique sadienne », dans *Sade. Sciences, savoirs et invention romanesque*, Paris, Hermann, 2012, p. 97-107.
- 20 David Maclagan, *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*, London, Reaktion Books, 2009, p. 10-11. *Art brut* se traduit en général comme *outsider art*, un terme qui comprend l'art comme un fait social, et qui met l'accent sur l'exclusion des personnes.
- 21 Sade, *Les Cent vingt Journées de Sodome*, éd. cit., p. 383.
- 22 Roger Cardinal, « Toward an outsider aesthetic », dans Michael D. Hall et Eugene W. Metcalf Jr (dir.), *The Artist Outsider, op. cit.*, p. 21-43, ici p. 33-34.

Les Cent vingt Journées ont bien de ces traits, dont quelques-uns sont d'autant plus prononcés à cause de l'état du manuscrit, qui de l'aveu propre de Sade n'est que le premier jet d'un roman encore à réaliser :

Quand je remettrai au net, qu'un des mes premiers soins soit d'avoir toujours près de moi un cahier de notes, où il faudra que je place exactement chaque événement et chaque portrait à mesure que je l'écris, car, sans cela, je m'embrouillerais horriblement à cause de la multitude des personnages²³.

Sans aller aussi loin qu'Annie Le Brun qui propose qu'il faille prendre pour définitive la forme sous laquelle *Les Cent vingt Journées* nous sont parvenues²⁴, nous nous croyons libres d'examiner ce manuscrit tout comme on analyserait une esquisse signée Greuze, c'est-à-dire comme un objet d'art.

554

On a souvent noté la tendance, dans l'art brut, l'effort des artistes pour structurer leurs œuvres selon des règles rigoureuses (c'est la symétrie dont parle Roger Cardinal). Ces principes organisateurs sont empruntés à une large gamme d'autres disciplines – l'architecture, la géographie, l'histoire, la musique, et la mathématique – ce qui donne souvent à ces œuvres l'air d'un diagramme. Combinant la forme du calendrier avec des plans architecturaux et urbanistes, les ouvrages de l'artiste contemporain George Widener sont exemplaires de cette esthétique qui, à cause précisément de son intensité, sert à confondre ou à submerger le spectateur. *Les Cent vingt Journées* sont structurées (bien évidemment) selon un plan chronologique, mais ce schéma prétendument logique devient délirant dans les trois dernières parties du roman, lorsque l'ordre exige des actes inexplicablement complexes : « Elle ne conte que quatre histoires, afin de célébrer, ce soir-là, la fête de la treizième semaine, dans laquelle le duc épouse, comme lui étant fille, Hercule en qualité de mari, et comme lui étant homme, Zéphire en qualité de femme²⁵. » Dans l'art brut, ce travail intense de codes se manifeste dans la répétition de motifs ; les tableaux de Carlo Zinelli, les dessins de Madge Gill et les sculptures d'Ionel Talpazan, par exemple, sont tous caractérisés par ce que David Maclagan appelle une « permutation incessante de formes²⁶ ». Cette même répétition de motifs est évidente dans *Les Cent vingt Journées*. Sade semble choisir entre un certain nombre de scénarios (sodomie,

23 Sade, *Les Cent vingt Journées de Sodome*, éd. cit., p. 310.

24 En constatant que l'« économie interne du projet avait engendré cette forme qui s'est imposée de façon qu'il devienne impossible de la modifier », Annie Le Brun nie l'importance du contexte de la composition de l'œuvre ; voir *Soudain un bloc d'abîme*, Paris, Gallimard, 1986, p. 43. Voir aussi Mladen Kozul, « L'inachèvement des *Cent vingt Journées de Sodome* de Sade », *Cahiers d'histoire des Littératures / Romanes Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1-2, 1995, p. 60-71.

25 Sade, *Les Cent vingt Journées de Sodome*, éd. cit., p. 345.

26 David Maclagan, *Outsider Art*, op. cit., p. 55.

inceste, torture, meurtre, etc.) et distribuer les rôles principaux à des acteurs nombreux (les quatre libertins, les épouses, les personnages secondaires, etc.) afin de décliner des épisodes qui font l'écho l'un à l'autre, ou pendant la même journée²⁷, ou à une plus grande distance temporelle : par exemple, une passion décrite le 23 décembre (« Il place la fille sur un pivot qui tourne avec une prodigieuse rapidité ; elle est liée nue et tourne jusqu'à décharge ») présage celle racontée le 2 février (« Un fameux fustigateur place une femme sur un pivot sur lequel elle tourne jusqu'à la mort²⁸. ») Selon Michel Delon, les quatre parties du roman fonctionnent comme « quatre parties d'une même histoire, quatre moments d'un palimpseste dont les gazes seraient progressivement levées pour atteindre une idéale nudité du texte, un impossible absolu de la cruauté et de la souffrance²⁹ ». Si cette observation est juste, ces répétitions et permutations n'en exigent pas moins une lecture synchronique et diachronique simultanée, qui rompt ainsi la continuité implacable du récit et crée dans *Les Cent vingt Journées* une « temporalité indéterminable » qui est typique de l'art brut³⁰.

Un autre aspect stylistique qui est typique de l'art brut est ce que Philippe Ducat appelle le « remplissage obsessionnel³¹ », que l'on trouve dans les desseins de Raphaël Lonné et de Leonhard Fink³². La même pratique est évidente dans *Les Cent vingt Journées*, où des raisons pratiques imposaient une écriture quasi microscopique qui couvre les feuillets et qui remplit la bande des deux côtés. Puisque le manuscrit est actuellement inaccessible, nous ne pouvons pour le moment nous référer qu'aux photographies de l'objet, mais elles semblent nous montrer une œuvre dans laquelle la langue écrite et la décoration esthétique ne sont plus distinctes (comme celles d'Emma Hauck et de Jeanne Tripiet, marquées par un intense travail calligraphique). L'écriture *est* l'œuvre³³. Ainsi le manuscrit des *Cent vingt Journées* n'est pas seulement un texte que l'on peut transcrire et publier à des milliers d'exemplaires ; la chose matérielle, dans laquelle des

27 Voir, par exemple, le 9 janvier, Martaine raconte une série d'épisodes où il s'agit de la bestialité : « Il fout une chèvre en narines [...]. Il encule un mouton [...]. Il encule un chien [...]. Il oblige une putain de branler un âne devant lui [...]. Il fout un singe en cul. » (Sade, *Les Cent vingt Journées de Sodome*, éd. cit., p. 332.)

28 *Ibid.*, p. 322 et 349.

29 *Ibid.*, p. 1125.

30 L'expression est empruntée à Philippe Ducat, « Au commencement était l'art brut », *Artpress* 2, 30, « Les mondes de l'art brut », août-octobre 2013, p. 14-17, ici p. 17.

31 *Ibid.*

32 Cette tendance à couvrir le canevas ou la feuille de détails minutieux trouve son équivalent en trois dimensions dans la décoration extraordinaire du *Palais idéal* à Hauterives de Ferdinand Cheval.

33 Dans ce sens, le manuscrit des *Cent vingt Journées* est différent de ceux que Michel Delon reproduit dans le deuxième volume (*Sade au travail*) dans *Les Vies de Sade*, Paris, Textuel, 2007. N'ayant pas la même qualité esthétique que la « grande bande », ces manuscrits nous intéressent dans la mesure où ils nous montrent l'écrivain au travail.

matériaux ordinaires ont été soigneusement et consciemment transformés en un objet insolite³⁴, est une œuvre d'art, digne d'exposition publique.

Cela dit, une autre sorte de « remplissage obsessionnel » est évidente dans la version publiée des *Cent vingt Journées*. Ce remplissage est distinct de l'ambition de Sade de « tout dire » (« Si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient³⁵? »). Prenons trois passions de la troisième partie du texte :

Lorsque le coup va tomber, un cordon retire précipitamment le corps de la fille, le coup porte sur le billot, et le sabre y enfonce de trois pouces. Si la corde ne retire pas la fille à temps, elle est morte. Il décharge en lâchant son coup. Mais, *avant*, il l'a enulée, le cou sur le billot.

Il lui enfonce dans le con un cylindre de poudre, à cru, et qui n'est point revêtu de carton ; il y met le feu et décharge en voyant la flamme. *Précédemment* il a baisé le cul.

Il veut fouler à ses pieds une femme grosse, jusqu'à ce qu'elle avorte. *Précédemment* il la fouette³⁶.

556

Différente aux ordres fréquents que Sade se donne pour assurer la cohérence du roman (nous y reviendrons dans un moment³⁷), la dernière phrase de chacune de ces descriptions n'est, nous semble-t-il, nécessaire ni à l'exécution ni à la compréhension de la passion. En notant ce que le personnage avait fait avant l'acte correspondant à la passion, Sade crée une sorte de vide rétrospectif sans autre but que celui de le remplir d'informations superflues.

La combinaison d'aspects stylistiques, de considérations contextuelles (le statut de l'artiste, sa marginalisation, peut-être sa folie), et aussi de la manière d'exposer les œuvres³⁸ peut donner au spectateur l'impression qu'il reste au seuil infranchissable d'un univers privé. Sarah Lombardi écrit que « les créateurs d'Art brut ne se soucient pas de la postérité de leurs productions. Ils demeurent avant tout animés par le besoin de créer, exécutant des travaux

34 Sur l'importance du bricolage dans l'art brut, voir Marc Décimo, « Folies de l'insolite », *Artpress* 2, 30, « Les mondes de l'art brut », août-octobre 2013, p. 28-29.

35 Sade, *Les Cent vingt Journées de Sodome*, éd. cit., p. 69. À ce sujet, voir Mark J. Temmer, « Style and rhetoric », *Yale French Studies*, 35, 1965, p. 20-28 ; Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978, p. 65-95 ; et Colette V. Michael, « The rhetoric of excess and the excesses of Sadian rhetoric. From the cosmic to the comic », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 265, 1989, p. 1277-1282.

36 Sade, *Les Cent vingt Journées de Sodome*, éd. cit., p. 336 et 339 (nous soulignons).

37 Par exemple, « dites que Desgranges en parlera ; c'est celle qu'elle explique, la quatrième du vingt-sept février » (*ibid.*, p. 337).

38 La Collection de l'art brut (Lausanne), par exemple, et le Museum of Everything (le musée ambulant qui s'est arrêté à Paris, Londres, Turin et Moscou) présentent de façon bien explicite les artistes exposés comme marginalisés ou isolés d'une manière et d'autre.

à leur propre usage³⁹ ». Si cette assertion n'est pas tout à fait valide (les artistes à la Haus der Künstler à Gugging en Autriche revendiquent explicitement le statut d'artiste, et s'intéressent à la circulation de leurs œuvres dans le marché), il est néanmoins vrai que le spectateur se trouve souvent devant une réalité hermétiquement scellée, dont le sens énigmatique n'est entièrement clair qu'à l'artiste lui-même. C'est précisément dans ces termes d'exclusion que Simone de Beauvoir décrit sa lecture de Sade : « Il s'est contenté de projeter hors de soi ses phantasmes ; ses récits ont l'irréalité, la fausse précision et la monotonie des rêves schizophréniques : c'est pour son propre plaisir qu'il se les raconte et il ne se soucie pas de les imposer au lecteur⁴⁰. » Malgré les nombreuses adresses au lecteur⁴¹, les remarques et ordres que l'auteur s'adresse tout au long des *Cent vingt Journées* – « Liez celle-là avec une des celles de Duclos qui lui ressemble », « peignez Curval et le duc deux scélérats fougueux et impétueux »⁴² – indiquent que le roman représente un exemple parfait de l'écriture aut centrée⁴³.

Lire *Les Cent vingt Journées* à travers le prisme de l'art brut semblerait confirmer toutes les idées reçues sur Sade, tel qu'il a été représenté dans l'imaginaire populaire, comme dans le film *Quills*, et parfois dans la critique aussi ; cet individu anormal, ce fou isolé est un écrivain compulsif et visionnaire qui rejette toute possibilité de rapports intersubjectifs. Nous voulons suggérer, pourtant, que ce prisme nous permet de mieux comprendre la position ambiguë du lecteur devant la brutalité de l'œuvre. Christophe Kihm postule que dans l'art brut, « l'éthique vient régler la question esthétique⁴⁴ » ; bien que la question esthétique ne doive pas être balayée aussi facilement, il est clair que le spectateur de l'art brut est obligé de réfléchir sur son rapport éthique avec l'œuvre. Roger Cardinal remarque que toute l'« aventure esthétique » de l'art brut est dans l'invitation à prendre part au processus artistique en son entier, comprenant et la construction originelle de l'œuvre matérielle et la construction intellectuelle et émotionnelle chez le spectateur. Ainsi le paradoxe de l'art brut est que ces œuvres semblent exclure le spectateur, alors même qu'elles l'attirent et l'engagent comme participant actif et empathique. Pour reprendre les termes de Roger Cardinal, le spectateur honorera la vulnérabilité de l'artiste brut, et découvrira dans cette réciprocité l'essentiel de l'entendement humain⁴⁵.

39 Sarah Lombardi, Préface à Lucienne Peiry (dir.), *Collection de l'art brut*, déjà citée.

40 Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard, 1972, p. 50.

41 Jean-Christophe Abramovici en a relevé plus d'une quarantaine (*Encre de sang*, op. cit., p. 19).

42 *Les Cent vingt Journées de Sodome*, éd. cit., p. 320 et 383.

43 Jean-Christophe Abramovici a récemment contesté cette interprétation, proposant plutôt que le roman constitue son lecteur comme une victime de plus des libertins (*Encre de sang*, op. cit., p. 17-29).

44 Christophe Kihm, « Question d'éthique sur Daniel Johnston », *Artpress* 2, 30, « Les mondes de l'art brut », août-octobre 2013, 2013, p. 51-53.

45 Roger Cardinal, « Toward an outsider aesthetic », art. cit., p. 36 et 39.

Cette réciprocité pose un problème épineux lorsqu'il s'agit de Sade, car la violence des *Cent vingt Journées* pourrait agir sur le lecteur d'une façon bien différente lorsqu'il participe à cette « aventure esthétique ». À maintes reprises dans sa correspondance, le prisonnier de Vincennes et de la Bastille explique que la prison le dégrade. Le 13 mars 1777, il écrit à Mme de Montreuil : « [...] vous avez assez d'esprit pour comprendre qu'une faute dont l'origine est dans l'effervescence du sang ne se corrige pas en aigrissant encore plus ce sang, en allumant le cerveau par la retraite et enflammant l'imagination par la solitude⁴⁶. » Et dans une lettre à sa femme, écrite vers la fin de 1784, il constate : « [...] voilà pourquoi je vous dis que la prison est mauvaise, parce que la solitude donnant plus de force aux idées, le dérangement qui est la suite de cette force en devient infiniment plus prompt et certain⁴⁷. » Loin de prétendre que son propre tempérament n'y compte pour rien, Sade maintient qu'il est néanmoins vulnérable au traitement brutal qu'il subit en prison :

558

[...] ce n'est pas par des procédés pareils qu'on gagnera quelque chose sur mon âme. On l'aigrit, on la révolte, en accumulant les sentiments de haine et de vengeance dont cette âme malheureuse et tourmentée souffre sans cesse et tout ce que vous aurez gagné, soyez-en bien certainement sûr, [sera] de m'avoir rendu pis que je n'aurais été de ma vie⁴⁸.

La connaissance de la part du lecteur de la création originelle des *Cent vingt Journées* pourrait donc, sinon neutraliser la violence de l'œuvre, du moins l'atténuer, car si l'on accepte que tout ce que Sade vit et produit en prison est marqué par la violence qu'il y essuie, il est possible que l'horreur, le dégoût et même le plaisir que ressent le lecteur soient remplacés par de la pitié pour l'auteur. On imagine que le lecteur participerait d'autant plus à l'« aventure esthétique » et que cet effet d'apitoiement serait exacerbé lorsqu'il aurait le manuscrit sous ses yeux, car l'objet témoigne de la vulnérabilité de l'auteur. La violence dans *Les Cent vingt Journées* dépasserait les bornes du discours privé de l'auteur pour attirer un lecteur sensible et sympathisant. Mais pour qu'on puisse mieux comprendre et évaluer les rapports entre la violence et la pitié, la biographie et le lecteur, et l'objet et le texte, il est à souhaiter que le public ait accès au manuscrit. La confrontation du lecteur, ou plutôt du spectateur, avec le manuscrit-œuvre d'art brut révélera de nouvelles modalités d'expérimentation de la violence sadienne.

46 Sade, *L'Aigle, Mademoiselle...*, éd. Gilbert Lely, Paris, Artigues, 1949, p. 4.

47 *Correspondance du marquis de Sade*, éd. cit., t. 19, p. 91. Voir, à ce sujet, notre article « Violence, vulnerability and subjectivity in Sade », dans Thomas Wynn (dir.), *Representing violence in France 1760-1820*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2013, p. 139-60.

48 Lettre à sa femme du 12 décembre 1794, dans *Correspondance du marquis de Sade*, éd. cit., t. 19, p. 95.

SADE EN 1763 :
L'AFFAIRE JEANNE TESTARD ET
LE PREMIER JOURNAL DU MARQUIS.
DOCUMENTS POLICIERS INÉDITS

Emmanuel Boussuge

Les documents que nous présentons concernent le premier scandale de mœurs impliquant Sade¹. Si l'affaire Jeanne Testard n'eut pas d'écho public, elle correspond à la première rencontre du marquis avec les services policiers de l'Ancien Régime et en particulier avec un policier qu'il retrouvera à de nombreuses étapes de son parcours, l'inspecteur Louis Marais, qui rédigea les 28 et 30 octobre 1763 les deux rapports en question à l'intention de Sartine, le lieutenant-général de police, son supérieur direct. La découverte de ces pièces échappées des archives de la Bastille² permet de reconstituer beaucoup plus précisément un tournant décisif de la biographie du marquis ayant abouti à sa première incarcération, et apporte des informations extrêmement précieuses sur ses pratiques d'écriture de jeunesse, confirmant la tenue d'un journal relatant ses expériences érotiques dès cette époque, ainsi que la rédaction précoce de poèmes blasphématoires.

- 1 Apparus en vente en 1998, ces documents policiers appartiennent à la collection de Pierre Leroy qui les a confiés à la fondation Martin Bodmer pour l'exposition *Sade. Un athée en amour*, cat. expo., Cognac, fondation Martin Bodmer, 6 décembre 2014-12 avril 2015, dir. Michel Delon, Paris, Albin Michel, 2014. C'est à l'occasion de la rédaction de notices pour le catalogue de cette exposition que nous en avons pris connaissance. Nos plus vifs remerciements vont à Pierre Leroy pour nous avoir gracieusement autorisés à les publier. Merci à Alain Mothu, Françoise Launay et Jacques Berchtold pour leurs remarques.
- 2 Comme l'on sait, les archives de la Bastille furent largement dispersées à la suite du 14 juillet 1789. Une grande partie des pièces furent ensuite réunies pour former le célèbre fonds de l'Arsenal mais des reliquats importants restent toujours dispersés à travers les bibliothèques européennes ou dans des fonds privés comme les archives La Beaumelle, par exemple. Les documents que nous présentons font partie d'un recueil de quatre pièces, sous cartonnage bradel papier bleu, mis en vente le 18 juin 1998 à Paris. Nous exploitons aussi les deux pièces du lot non transcrites ci-après.

Déplaçons tout d'abord le point de vue du côté du policier aux prises avec le marquis. C'est avec l'affaire Testard que le rédacteur des deux rapports, l'inspecteur Louis Marais, découvrit la personnalité de Sade. Contrairement à ce qui a été écrit à maintes reprises, le marquis était jusque-là un personnage inconnu du policier chargé de la surveillance des mœurs et célèbre pour sa chronique scandaleuse de Paris sous Louis XV³. Dans le premier rapport qu'il lui consacra, l'inspecteur avait initialement graphié son nom « de Sal » avant de rectifier : le jeune militaire était donc bien loin de lui être familier. Si Sade n'avait pas attiré l'attention policière avant le mois d'octobre 1763, l'affaire Testard en fit un sujet de préoccupation particulière. À compter de cette date et de la plainte déposée par l'ouvrière en éventails Jeanne Testard, les relations de l'inspecteur avec Sade furent en effet des plus suivies. En retraçant l'histoire du couple, nous pouvons rectifier quelques erreurs.

560

Après avoir identifié le « particulier » qui avait cherché à assouvir son « abominable passion » sur la jeune femme, pour reprendre les mots de Marais, celui-ci fut chargé de le mener devant Sartine pour interrogatoire le 27, avant de procéder à une perquisition aux formes adoucies (nous y reviendrons) dans le lieu du délit, puis de le conduire le soir même à Fontainebleau pour obtenir les ordres de Saint-Florentin, ministre de la Maison du roi. Une fois ses instructions obtenues, le lendemain, il ramena le prisonnier à Paris et le conduisit à Vincennes pour sa première incarcération dans la forteresse. Quinze jours plus tard, il fut chargé de l'amener au château d'Échauffour en Normandie, propriété provinciale de sa belle-famille où il était assigné à résidence. C'est seulement après le retour du marquis à Paris au printemps 1764 que Marais évoqua dans ses rapports réguliers ses aventures avec la demoiselle Colette, actrice aux Italiens, ainsi que ses escapades au bordel de la Brissault, puis ses liaisons galantes avec la Beaupré, la Beauvoisin, la Dorville, la Rivière ou la petite Le Roy⁴. Louis Marais

3 Ses rapports forment la matière de trois des cinq volumes publiés par Camille Piton sous le titre, *Paris sous Louis XV*, Paris, Mercure de France, 1906-1914, les deux premiers sortant de la plume du policier auquel il succéda, l'inspecteur Meusnier dont il avait précédemment été l'adjoint, bel et bien mort le 3 janvier 1757 contrairement à ce qu'affirme une légende grotesque mais tenace. Si Marais succéda à Meusnier comme responsable de la surveillance des mœurs, c'est l'office de l'inspecteur Dadvenel dont il fit l'acquisition (consignation de l'office, 21 mars 1757, Archives nationales [AN], E 2359, lettre de provision, 27 mai 1757, AN, V^o 394, pièce 2, citées dans l'impressionnante thèse de Rachel Couture, « *Inspirer la crainte, le respect et l'amour du public* ». *Les inspecteurs de police parisiens, 1740-1789*, dir. Vincent Milliot et Pascal Bastien, Université de Montréal/Université de Caen, 2013, t. I, p. 70, et 114).

4 Camille Piton, *Paris sous Louis XV*, *op. cit.*, t. II, p. 147-148, 196 ; t. III, p. 61-62, 70-73, 145-146, 174, 243-244, 522, 287, et 305 ; Donatien Alphonse François de Sade, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. I et II, *Vie du marquis de Sade, avec un examen de ses ouvrages*, éd. Gilbert Lely, Paris, Cercle du livre précieux, 1966, t. I, p. 119-158 ; Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991, p. 134, 137, 139, 141-143, 150, et 153-154.

était là dans son rôle de chroniqueur des écarts amoureux de la haute noblesse et des filles de théâtre, qui distraient tant Louis XV. Il ne manqua cependant pas d'indiquer aussi à la Brissault qu'il ne fallait fournir sous aucun prétexte des filles pour les dangereuses parties du marquis et notait avec inquiétude, le 16 octobre 1767, ses tentatives pour en attirer dans sa nouvelle maison d'Arcueil⁵. Après l'affaire Keller qui se déroula, au mois d'avril 1768, à Arcueil précisément, les débauches outrées du marquis passèrent dans le domaine du scandale public. Comme en 1763, l'autorité du roi s'interposa alors entre la justice et la personne du marquis. Sade ne fut pas jugé, mais enfermé sous le régime de l'arbitraire, protecteur pour lui en la circonstance, d'abord à Saumur puis à Pierre-Encize près de Lyon. C'est Marais qui fut chargé de procéder à ce transfert entre les deux prisons royales⁶.

Un épisode pourrait être à placer en 1775, mais, connu seulement par une évocation plus tardive, il est fort douteux. La figure de Marais finit par obséder le marquis et, quand il évoqua en 1785 son périple italien, dix ans après avoir parcouru la péninsule, il accusa le policier d'avoir alors dirigé tout un réseau d'espions mis à ses trousses. Il est, de fait, fort peu probable que quiconque ait diligenté un espionnage régulier du marquis en Italie. Au demeurant, on n'en a aucune trace dans les archives et, espionnage y aurait-il eu que Marais n'aurait sans doute pas été chargé de son organisation. Il ne faut pas prendre ici la paranoïa rétrospective du marquis pour argent comptant⁷. Le prochain rendez-vous de Sade avec l'inspecteur se situe le 13 février 1777, à Paris au moment de son arrestation lors d'un fort imprudent retour dans la capitale débouchant sur son incarcération à Vincennes où, de nouveau, c'est Marais qui l'accompagna⁸. Il n'en reste pas moins que c'est le même Marais que le marquis réclama expressément dans ses *Objections, réflexions et demandes* adressées à sa femme le 20 mai 1778 pour le conduire à Aix⁹, où il devait défendre sa cause et faire casser sa condamnation par le parlement de Provence suite à l'affaire de Marseille. Et c'est bien Marais qui fut chargé encore une fois de l'accompagner et de le remettre à la prison royale d'Aix où ils se présentèrent le 21 juin¹⁰. Durant la procédure et le séjour du marquis en

5 Camille Piton, *Paris sous Louis XV, op. cit.*, t. III, rapport du 7 décembre 1764 et p. 244.

6 Lettre de l'inspecteur Marais à Saint-Florentin, 30 avril 1768, BM de Reims, collection Tarbé, XVIII, pièce 222, transcrite dans *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 230-231.

7 *Contra* Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 274, dont la source est une lettre du Marquis à Mme de Sade de [mars 1785] publiée dans *Lettres et mélanges littéraires*, Paris, Borderie, 1980 [volume de supplément des *Œuvres complètes du marquis de Sade*, éd. cit.], t. I, p. 83-86.

8 *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 595-596; Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 299.

9 La pièce transcrite dans *ibid.* (p. 310) apparaît aussi dans *Sade. Un athée en amour, op. cit.*, notice n° 45.

10 Sade, *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 616.

prison, l'inspecteur se tint à sa disposition et essaya de répondre à ses nombreuses doléances¹¹. Le 15 juillet, le policier reprit son prisonnier pour gagner Vincennes, mais sur la route, à l'étape de Valence, Sade faussa compagnie à ses surveillants et se dirigea vers son château de La Coste où il fut arrêté 39 jours plus tard dans la nuit du 26 août¹². Trois exempts parisiens et une brigade de six hommes de la maréchaussée de Salon-de-Provence prêtèrent main-forte à Marais pour cette opération qui se déroula avec violence. Le trajet qui suivit, pendant lequel on le lia comme un criminel, fut très humiliant pour Sade. La famille et les témoins protestèrent unanimement contre le policier apparemment excédé¹³. Les deux hommes ne se revirent plus ensuite, mais Sade poursuivit désormais Louis Marais de sa détestation¹⁴.

Si les relations de Sade et Marais se conclurent dans la plus grande hostilité réciproque, les documents nouveaux montrent qu'elles avaient commencé sans accroc et que les marques de prévenance du policier avaient sans doute réconforté le marquis dans un épisode parmi les plus délicats de sa vie mouvementée. On peut même dire que c'est Marais qui lui fournit les premiers éléments d'un code de conduite avec les autorités. Ce n'est en fait sans doute pas avant l'été 1778 que leurs relations se dégradèrent. Sans épiloguer sur ces liens, remarquons que dans le contexte policier de l'Ancien Régime, marqué par la rareté des agents, la connaissance réciproque des personnes placées des deux côtés de la barrière était nécessairement accentuée, et que la qualité de la relation pouvait simplifier les échanges. Il est sans doute vain d'extrapoler sur les sentiments réels de Marais

- 11 Lettre de Marais au lieutenant-général de police Le Noir, Aix, 1^{er} juillet 1778 (BM de Reims, collection Tarbé, pièce 125, transcrite dans *ibid.*, p. 622-623).
- 12 *Ibid.*, p. 628-631, et 664-650 pour les pièces justificatives : la déclaration de Louis Marais à Valence, le 17 juillet 1777 (Ars. 12456, f^o 797-804) et un manuscrit de Sade intitulé *Histoire de ma détention* (d'après une copie du fonds Heine conservée à la BnF).
- 13 *Ibid.*, p. 641-643 ; Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 327. Dans une lettre à son homme d'affaires, Gaufridy, du 18 juillet 1778 (mais antérieure d'au moins 48 heures, selon Lely et Lever), le marquis prétendait que c'était Marais, lui-même, qui lui avait suggéré de s'évader (*Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 634 ; Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 713, n. 9 ; *Sade. Un athée en amour, op. cit.*, notice n^o 43 d'Alain Mothu). Il s'agissait là d'un mensonge éhonté destiné à rassurer ses correspondants, mais Sade finit cependant par se bercer lui-même d'illusions trop réconfortantes et négligea de se tenir sur ses gardes à La Coste.
- 14 Dans une de ses lettres rédigées à Vincennes, Sade écrivait ainsi à sa femme : « Mandez-moi donc aussi ce qu'est devenu ce coquin de Marais, je ne le trouve plus dans l'Almanach [royal]. Est-il roué ou pendu ? Il l'a bien mérité » (22 janvier 1781 ; *Lettres inédites à Mme de Sade*, dans *Lettres et mélanges littéraires*, éd. cit., p. 72). Dans une autre lettre que Lely date vers le 28 mars 1781, Sade revient sur le sort funeste de ce « satellite » de la présidente de Montreuil (*Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. II, p. 80-84). Louis Marais est mort en effet au mois de janvier 1780, son enterrement eut lieu le 19 d'après le *Journal de Paris*. Les scellés après décès furent apposés le 17 janvier et l'inventaire dressé le 28 (AN Y 13305 et AN MC/ET/XLV/568, pièces citées dans la thèse de Rachel Couture, « *Inspirer la crainte, le respect et l'amour du public* », *op. cit.*, p. 67, et 123).

à l'égard de Sade, que les documents policiers ne sont d'ailleurs pas de nature à renseigner autrement que par exception. On peut toutefois souligner que la bonne intelligence que l'inspecteur entretenait longtemps avec son prisonnier était aussi une marque de maîtrise professionnelle et qu'*amuser* les personnes sous sa garde (pour reprendre un terme employé avec le sens de « donner le change » dans le deuxième rapport et lu à plusieurs autres reprises dans les archives policières) pouvait permettre d'éviter difficultés et éclats, et répondre ainsi au souci de mener les opérations dans la dignité, d'autant plus de mise bien sûr que la personne concernée tenait un rang élevé dans la société.

L'AFFAIRE TESTARD TELLE QU'ON LA CONNAÎT DÉSORMAIS

Il faut maintenant resituer notre propos dans le cadre de l'affaire Jeanne Testard si importante pour la biographie de Sade, dont les documents que nous publions précisent de nombreux points. Retraçons donc son cours en intégrant les nouvelles données disponibles.

Jeune marié, Sade avait passé l'été 1763 avec sa belle-famille dans la propriété d'Échauffour. Le motif de son retour à Paris était lié à des démarches concernant sa carrière militaire, qu'il avait à mener à Fontainebleau où résidait alors la Cour. Son nécessaire séjour dans la capitale devait être assez court puisque le marquis devait ensuite rejoindre Dijon pour recevoir sa charge de lieutenant-général de Bresse et Bugey¹⁵. Dans ce bref laps de temps, Sade se proposa d'organiser une « partie » d'un genre tout à fait particulier. Il recruta par l'intermédiaire d'une maquerelle nommée la Du Rameau (ou Durameau¹⁶) une jeune femme, Jeanne Testard, qu'il vint prendre le 18 octobre rue de Montmartre pour l'amener en carrosse de louage de l'autre côté de Paris dans une petite maison louée au faubourg Saint-Marceau. Cette maison, que nos documents permettent de situer précisément¹⁷, se trouvait au bout de la rue Mouffetard dans un quartier excentré et plébéien, près de la Bièvre, du cimetière de Clamart et du Marché aux chevaux. La recherche d'une certaine discrétion était associée à l'usage des petites maisons aristocratiques, mais Sade poussait les choses plus loin¹⁸.

15 *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 107.

16 Les deux graphies apparaissent dans les documents policiers. Nous n'avons rien trouvé qui permette de documenter l'identification de cette femme.

17 Voir note 35, ci-dessous.

18 « Le premier usage de ces maisons particulières appelées communément petites maisons s'introduisit à Paris par des amants qui étaient obligés de garder des mesures, et d'observer le mystère pour se voir, et par ceux qui voulaient avoir un asile pour faire des parties de débauche qu'ils auraient craint de faire dans des maisons publiques et dangereuses, et qu'ils auraient rougi de faire chez eux. » (Charles Duclos, *Les Confessions du comte de **** [1742], éd. Laurent Versini, Paris, Desjonquères, 1992, p. 79, cité par Michel Delon, « Petites maisons et boudoirs », dans *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000, p. 115-122).

Souhaitant que la sienne soit aussi secrète que possible, il l'avait fait louer, nous apprend le rapport, sous le nom de son valet de chambre. L'installation dans un quartier populaire correspondait aussi à une dépense modérée adaptée aux ressources limitées du marquis qui avait dû faire cette acquisition à crédit¹⁹. La qualité du mobilier décrit par Marais, loin du luxe déployé dans d'autres petites maisons, répondait apparemment à la même contrainte. Le dispositif imaginé par le marquis pour dédoubler le décor du cabinet de cette petite maison, qui paraît de prime abord anodin, mais peut se transformer pour accueillir des mises en scène bien propres à effrayer ses invitées, est quant à lui proprement sadien.

564 Les événements qui se déroulèrent dans la nuit du 18 au 19 nous sont connus par la déclaration faite le 19 même par Jeanne Testard devant le commissaire Hubert Mutel²⁰. Cette dernière avait en effet immédiatement cherché à porter plainte contre les agissements du « particulier inconnu » qui lui avait fait passer une nuit épouvantable. Elle s'était d'abord adressée directement à Sartine, mais le lieutenant-général de police était absent. Elle avait ensuite rallié le domicile de l'inspecteur Louis Marais, mais lui aussi était absent. Son commis, Jean-Baptiste Zullot, l'avait alors accompagnée chez le commissaire Mutel qui prit enfin sa déclaration. La jeune femme affirma que, la veille, sollicitée par la Du Rameau, elle avait été conduite près de la rue Mouffetard « dans une petite maison à porte-cochère peinte en jaune, avec chardons de fer au-dessus ». Le particulier qui l'avait emmenée là la fit monter dans une chambre au premier étage et ferma derrière elle, la porte « à clef et aux verrous ». Après avoir interrogé la jeune femme sur ses croyances religieuses,

le particulier [répliqua] par des injures et des blasphèmes horribles, en disant qu'il n'y avait pas de Dieu, qu'il en avait fait l'épreuve [...]. Il [ajouta] qu'il avoit eu commerce avec une fille avec laquelle il avoit été communier, qu'il avoit pris les deux hosties, les avait mises dans la partie [c'est-à-dire le sexe] de cette fille et qu'il l'avait vue charnellement, en disant : *Si tu es Dieu venge-toy*²¹.

19 Lettre du 15 novembre 1763 (date rectifiée dans Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 685), du comte de Sade (le père du marquis) à son frère l'abbé, BnF, nouv. acq. fr. 24384, f° 312, transcrite dans *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 114 et dans Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant*, Paris, Robert Laffont, 1986, 3 vol., t. I, p. 111-112 (avec corrections).

20 Cette pièce découverte par Jean Pommarède a été publiée par Gilbert Lely dans la postface du volume XII des *Œuvres complètes [Correspondance 1759-1814]*, Paris, Cercle du livre précieux, 1967, p. 643-650 ; p. 644-647 pour le texte de la déposition elle-même. Elle figure aussi dans le recueil confié à la fondation Martin Bodmer (voir *Sade. Un athée en amour, op. cit.*, pièce n° 36). Dans les deux cas, il s'agit d'une copie (vraisemblablement la même) de l'originale qu'il reste à chercher dans les archives du commissaire Mutel. Nous nous référons directement à la copie pour nos citations.

21 Le 5 juin 1807 fut pratiquée une large saisie sur ordre du préfet Dubois. Outre *Les Journées de Florbelle*, se trouvaient des « fragments libertins et impies » et parmi ses fragments disparus, « on en trouve un, écrivait le préfet scandalisé, où l'auteur fait le récit de la première partie de

Il fit passer Jeanne Testard dans la chambre voisine où étaient suspendus tout un assortiment de verges et de martinets, des crucifix et des estampes à sujet religieux. Elle refusa de le fouetter et d'en être fouettée. Il foula alors aux pieds un crucifix tout en se masturbant sur un autre. Il obtint sous la menace de deux pistolets et de son épée qu'elle foule le crucifix et blasphème à son tour, mais pas qu'elle rende un lavement sur la représentation du Christ, puis il lui lut « plusieurs pièces de vers remplies d'impiétés et totalement contraires à la religion ». Il lui proposa ensuite de la sodomiser et lui fit promettre de lui donner rendez-vous pour accomplir de nouvelles profanations. Avant de la laisser partir au matin, il lui fit enfin signer serment de ne rien révéler des événements de la nuit.

Le déroulement des épisodes enclenchés par la déclaration de Jeanne Testard n'était pas connu jusque-là. Les documents que nous publions nous apprennent que Louis Marais fut immédiatement chargé de découvrir l'identité du « particulier inconnu » décrit par la jeune femme. Il ne fallut que quelques jours pour que les recherches orchestrées par l'inspecteur aboutissent à désigner le marquis de Sade. Le 27, Marais était ainsi en mesure d'exécuter l'ordre de Sartine lui enjoignant de faire comparaître devant lui le marquis. Sade fut alors confronté à la déclaration de Jeanne Testard. Il reconnut devant le lieutenant-général de police l'essentiel des faits, ergotant sur les détails et minimisant autant que possible l'intensité des blasphèmes qu'on lui prêtait²². Sartine donna alors ordre à Marais de faire une perquisition dans la petite maison. L'opération décrite dans le premier rapport fut cependant menée avec plusieurs adoucissements pour un délinquant de si haut parage. Marais n'était pas accompagné d'un commissaire comme il était d'usage. Au contraire, le déplacement rue Mouffetard avec un seul policier sans signe extérieur de reconnaissance se pratiqua en toute discrétion. Sade put ainsi présenter Marais

libertinage qu'il fit, dit-il, avant que de se lancer dans la carrière où il fit de si rapides progrès. Il raconte qu'après s'être fait sodomiser depuis cinq heures du matin jusqu'à huit, il alla se confesser et communia, pour se livrer le reste de la journée à tout ce que la débauche a de plus affreux » (AN F7 3126, publié dans Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 603).

22 Les observations manuscrites de Sade figurent en marge d'une autre copie de la déclaration de Jeanne Testard faisant partie, elle aussi, du dossier exposé à la fondation Martin Bodmer (voir Sade. *Un athée en amour, op. cit.*, pièce n° 37). Les remarques du Marquis sont portées en face des articles concernés. Voici ces lignes inédites à rapprocher du texte publié depuis 1967 : « Il n'y a eu qu'un louis de promis / Cet article du pistolet et de l'épée tirée est de la dernière fausseté / Les paroles prononcées par la fille sont fausses elle ne les a point prononcé [*sic*] et elle n'y a point été forcée / La fille s'est couchée et le lavement est faux / J'avais à la vérité donné rendez-vous à la fille le dimanche mais point pour communier et la preuve de mon repentir subit fut que je n'ai pas voulu aller à la maison ce jour là / La signature n'est point vraie [*sic*] Je lui ai simplement fait promettre de bouche de ne point parler de tout cela. / de Sade ».

à sa gouvernante comme un peintre embauché pour l'exécution de différents tableaux. Le compte rendu de la saisie effectuée fut l'occasion d'une description très précise du lieu et confirma la véracité des dires de Jeanne Testard.

566

Le document suivant fait découvrir un policier particulièrement attentif aux états d'âme de son prisonnier. Dans la foulée de l'opération menée au bas de la rue Mouffetard, Marais avait repris Sade pour le mener à Fontainebleau où était la Cour. À 2 heures du matin, les deux hommes s'y logèrent pour une courte nuit à l'auberge du Cerf noir. À 8 heures, Marais rendit seule visite à Saint-Florentin, pour connaître ses ordres. Le ministre lui répondit qu'il prendrait ceux du roi dans la matinée et donna rendez-vous à Marais à midi. Le policier passa, lui, la matinée avec un prisonnier « dévoré d'inquiétude » qu'il reconforta comme il put, en lui faisant prendre entre autres « un bon bouillon ». Sade souhaitait à tout prix une entrevue avec le ministre, mais elle lui fut refusée. « Je ne veux point le voir, répondit Saint-Florentin à Marais qui répercutait la demande, que veut-il que je lui dise, qu'il est un infâme » ? L'ordre de l'emprisonner à Vincennes s'accompagnait de ce commentaire : « [...] il doit se trouver très content de moi, car si je le livrais à la justice, il seroit brûlé sous huit jours ». De retour à l'auberge, Marais rapporta la conversation du ministre à Sade qui s'effondra en larmes. La courte leçon de morale que Marais fit à son prisonnier rendit à celui-ci « toute sa tranquillité » : se repentant, il voyait bien maintenant la toute-puissance divine à l'œuvre durant toute son « aventure ». À l'étape d'Essonnes, Sade écrivit trois lettres (une à sa belle-mère, une à son valet et une autre à Sartine, la seule dont on connaisse un fragment) qu'il remit à Marais. Les deux hommes rentrèrent sans plus tarder à Paris, puis gagnèrent Vincennes où le prisonnier fut remis au gouverneur dans la nuit non sans avoir auparavant réussi à faire parvenir un message secret à sa mère. Son père intervint à la Cour en sa faveur et obtint qu'il ne reste enfermé que quinze jours avant d'être éloigné de Paris et assigné à résidence à Échauffour²³.

Les nouveaux documents permettent ainsi d'établir une chronologie plus exacte d'un épisode important de la biographie de Sade. Certaines interrogations n'ont plus lieu d'être : l'identité de Sade et du « particulier » ayant abusé de Jeanne Testard que Jean-Jacques Pauvert croyait encore devoir justifier est désormais parfaitement assurée²⁴. En ce qui concerne les pièces de procédure réputées disparues, disparition à propos de laquelle Jean-Jacques Pauvert avait imaginé que les Montreuil pouvaient avoir joué un rôle décisif

23 *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 108-112, auquel nous renvoyons pour les dernières péripéties de l'affaire sur lesquelles nous n'avons pas d'éléments nouveaux.

24 Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant*, op. cit., t. I, p. 116-117.

par l'intermédiaire de leurs relations au Châtelet de Paris²⁵, il faut bien affirmer qu'il n'y eut pas de procédure au Châtelet (c'est ce qui permit que l'affaire soit bel et bien étouffée) et donc aucune pièce à faire disparaître. L'ensemble de l'affaire fut traitée à la lieutenance-générale de police sous l'autorité du ministre de la Maison du roi et s'il manque encore des pièces (certaines d'entre elles sont toutefois partiellement connues), ces documents (sauf les lettres bien sûr) faisaient nécessairement partie des papiers de la lieutenance-générale, c'est-à-dire des archives de la Bastille. C'est donc la dispersion du 14 juillet 1789 qui est la grande responsable des lacunes persistantes²⁶.

Les documents nous donnent aussi accès à quelques données clés permettant d'éclairer le comportement de Sade. Si tant est qu'on ait jamais pu nourrir de doutes à cet égard, on est désormais bien certain qu'à l'issue de cet épisode (et ce quelles que soient ses dénégations ultérieures) Sade était parfaitement renseigné sur les risques que comportaient ses débordements suivant la « rigueur des loix ». Sans attendre l'éclatement de l'affaire Keller ou le verdict de l'affaire de Marseille, la menace de la peine capitale plane dès ce moment-là sur son destin. On peut apprécier par ailleurs l'aspect pédagogique de cette première confrontation avec le personnel policier. Marais et Sartine lui ont alors enseigné ce qu'il fallait répondre à la police, ce que l'institution voulait entendre dans les suppliques qu'on lui adressait et, de ce point de vue, le jeune Sade se révéla un élève extrêmement doué. La façon dont il parvint à se reprendre après la harangue que Marais lui fit à Vincennes est tout à fait saisissante.

Le point peut-être le plus important sur lequel les documents ici mis au jour permettent de faire la lumière concerne les textes de Sade qu'ils mentionnent. La plainte de Jeanne Testard avait révélé que le marquis « lui [avait] fait voir et lui

- 25 *Ibid.*, p. 122. Jean-Baptiste Jeangène Vilmer a relayé cette hypothèse dans un étrange chapitre censé examiner la proportionnalité entre les délits commis par Sade et les peines qu'il a subies (*Sade moraliste. Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 114-122 pour ce qui concerne l'affaire Testard). Le régime de l'arbitraire sous lequel se place toute l'affaire paraît cependant devoir décourager ce genre d'approche.
- 26 Plusieurs pièces échappées des archives de la Bastille ne sont que partiellement connues suite à leur passage en vente au XIX^e siècle. C'est notamment le cas de la supplique adressée à Sartine dès le 29 octobre, mentionnée dans le rapport de Marais, que l'on ne connaît que par Charles Henry (*La Vérité sur le marquis de Sade*, Paris, Dentu, 1887, d'après un catalogue de vente du 7 décembre 1865, cité dans *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 109) ainsi qu'une lettre sans date au gouverneur de Vincennes (*La Vérité sur le marquis de Sade*, op. cit., d'après un catalogue de vente du 23 mars 1848, cité dans *ibid.*, p. 109, puis dans Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, op. cit., p. 129, qui indique sa présence dans les archives de la famille Sade, p. 685, n. 27). La lettre adressée à Sartine le 2 novembre est, quant à elle, connue par sa transcription dans *L'Amateur d'autographes* (1866, p. 355-356), sans que l'on sache sa localisation actuelle qui permettrait de compléter les mentions marginales indiquées dans *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 110-111.

[avait] lû plusieurs pièces de vers remplies d'impiétés et totalement contraires à la religion qu'il lui [avait] dit lui avoir été données par un de ses amis aussi libertin que lui et qui pensoit et se conduisoit de la même façon ». Il s'agit là sans aucun doute des « deux pièces de vers détachées » que Sade tenta de soustraire à la perquisition de Marais et que personne n'a jamais cru d'une autre main que de la sienne²⁷.

568

Mais surtout le rapport du 28 septembre nous apprend que Sade tenait un journal de ses pratiques érotiques dès cette époque. Gilbert Lely en avait eu la juste intuition, mais aucun document ne pouvait jusque-là en imposer la certitude²⁸. Marais eut grande peine à se faire remettre ce « livre assés gros et long relié en veau » que Sade jugeait extrêmement compromettant et qu'il aurait voulu du moins expurger. « Ce livre est le journal de ce qui s'est passé icy, argumentait Sade à l'intention de l'inspecteur, et j'ai assuré Monsieur de Sartine que je n'avois jamais eu commerce avec les hommes, il verra le contraire, je suis perdu. » Les explications complémentaires que Sade donnait dans sa lettre à Sartine du 2 novembre deviennent ainsi compréhensibles. « J'ose encore vous faire une remarque, Monsieur : la date du malheureux livre n'est que du mois de juin, je me suis marié le 17 de mai et je puis vous assurer que je n'ai mis les pieds dans la dite maison que dans le mois de juin », écrivait-il alors au lieutenant-général de police en soulignant la brièveté du « temps de [ses] erreurs »²⁹.

Pour la compréhension générale de l'œuvre de Sade, l'existence de ce premier journal constitue une information de grande portée. Elle atteste que depuis le début de sa vie d'adulte jusqu'à ses derniers jours, Sade consigna avec régularité l'histoire de ses débordements amoureux. Seuls quelques fragments nés de cette pratique nous sont parvenus, mais il est éminemment remarquable qu'elle soit désormais attestée parmi ses premiers comme ses derniers écrits connus, auxquels il faut ajouter le journal « des prestiges » relatif à ses pratiques masturbatoires en prison³⁰. Comme dans le cas de Pierre Louÿs, peut-être le seul écrivain que l'on puisse lui comparer pour l'ampleur de l'exploration des différents aspects réels ou symboliques de la vie sexuelle, le déploiement extraordinaire

27 Maurice Lever et Jean-Jacques Pauvert ont tous deux rapproché la pratique du blasphème dont relève ces textes des propos prêtés au personnage de Dolmancé sur la question dans *La Philosophie dans le boudoir*, tout en étant en désaccord sur la portée de cette poésie blasphématoire (Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 128-129 ; Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant, op. cit.*, t. 1, p. 118-119). Cette poésie de circonstance peu banale n'avait en tous cas rien d'une littérature anodine.

28 *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. 1, p. 111.

29 Document déjà cité, d'après *ibid.*, p. 110-111.

30 *Almanach illusoire de M. de Sade (1778-1787)*, d'après le nom que lui a donné Gilbert Lely, dans *Lettres et mélanges littéraires*, éd. cit., t. 1, p. 273-294 ; Sade, *Journal inédit. Deux cahiers retrouvés du Journal inédit du marquis de Sade (1807, 1808, 1814), suivis en appendice d'une notice sur l'hôpital de Charenton par Hippolyte de Colins*, Paris, Gallimard, 1970.

de l'œuvre littéraire érotique de Sade s'appuie donc sur une activité de diariste en prise directe avec sa propre expérience. L'imbrication des deux plans est caractéristique d'une œuvre orientée autant vers les écarts imaginaires les plus audacieux que vers la description scrupuleuse.

Avant de laisser place à la lecture de ces papiers policiers capitaux pour la biographie de Sade, mais d'une portée littéraire *a priori* limitée, permettons-nous un instant de rêverie sadienne en évoquant la poésie attachée à certains seuils que ces mêmes papiers permettent de repérer dans l'itinéraire du marquis. C'est une « porte-cochère peinte en jaune, avec chardons de fer au-dessus » que le marquis franchissait pour pénétrer dans sa petite maison et c'est dans une « auberge où pend pour enseigne le cerf noir » qu'il attendit avec angoisse le verdict de Louis XV pour ses incartades. Chardons de fer et cerf noir, on admettra que même dans les papiers policiers l'itinéraire de Sade est placé sous une symbolique aux suggestions très particulières.

Du 28 octobre 1763

Monsieur,

En vertu de la déclaration faite par devant M. le Commissaire Mutel³² le 19 du présent mois d'octobre par la nommée Jeanne Tetar³³ ouvrière en éventails et faisant aussy quelquefois des parties de plaisir avec des hommes, contenant toutes les horreurs et infamies, et profanations auxquelles elle a été obligée de se prester le 18 et 19 dudit mois d'octobre pour contenter et assouvir l'abominable passion d'un particulier à elle inconnu, chés lequel elle a été conduite par la nommée Durameau femme donnant des filles, dans une petite maison scïse fauxbourg Saint Marceau au bout de la rue du Petit moine³⁴; j'ai fait observer ledit particulier et je suis parvenu à apprendre qu'il se nommoit le marquis de Sal [*raturé, dans la marge*: « de Sadde »], qu'il représentoit pour la Province de Bresse aux États de Bourgogne en qualité de lieutenant-général³⁵, étoit âgé d'environ 23 ans³⁶, et demuroit ordinairement à Paris rue Neuve du Luxembourg dans la maison de M. le président de Montreuil dont il a épousé la fille depuis environ six mois³⁷. Après vous avoir rendu compte, Monsieur,

570

- 31 En haut à gauche de la lettre sous la date, une apostille de la main de Sartine (« M. Duval / 30^{8^{bre}} 1763 ») indique la date de transmission du document à Charles-Maurice Duval, premier commis de la lieutenance-générale de police, chargé des archives de la Bastille. Pour la transcription, nous avons modernisé l'accentuation pour à, â, é, è, ê, î (sauf celle des noms propres), normalisé l'utilisation des majuscules et des minuscules et développé les abréviations. Nous indiquons aussi entre crochets les corrections faites sur le manuscrit, qui sont ici d'un intérêt particulier.
- 32 Hubert Mutel, avocat au Parlement, conseiller du roi, reçu commissaire au Châtelet de Paris en 1760. Un des deux commissaires pour le quartier du Louvre-Saint-Germain l'Auxerrois, installé rue Saint-Honoré près de la rue d'Orléans (*Almanach royal*, 1762, 1763, 1772), avant de recevoir en charge le quartier Saint-Denis (*Almanach royal*, 1776, 1781). C'est le même Mutel qui avait surpris l'oncle du marquis, l'abbé de Sade, dans le bordel de « la nommée Moisson, dite Piron », un peu plus d'un an auparavant, le 25 mai 1762 (*Ars*. 10265, rapports de l'inspecteur Desparvier et du commissaire Mutel reproduits dans Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 673-674). Voir sur le sujet, Laurence L. Bongie, « La chasse aux abbés. L'abbé Gua de Malves et la morale diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, XIV, 1993, p. 7-22.
- 33 La copie du rapport du commissaire Mutel graphie bien le nom de la jeune femme « Testard ». En l'absence de la pièce originale signée par la plaignante, c'est le document le plus sûr pour identifier un personnage que nous ne sommes pas parvenu à documenter.
- 34 La rue du Petit Moine reliait alors la rue Mouffetard (ou rue Saint-Marcel sur les plans plus anciens) à la rue Scipion (ou rue de La Barre antérieurement). Aujourd'hui réduite et amputée de la portion où se situait la petite maison de Sade, elle débouche sur l'avenue des Gobelins dans le cinquième arrondissement.
- 35 Son père, le comte de Sade, s'était démis en faveur du marquis de la charge de lieutenant-général des provinces de Bresse, Bugey, Valromey et Gex, depuis le 4 mars 1760 (Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 97).
- 36 Donatien Alphonse François est en effet né le 2 juin 1740.
- 37 La cérémonie de mariage du marquis et de Renée-Pélagie de Montreuil eut lieu le 17 mai 1763. Les nouveaux époux étaient hébergés dans l'appartement aménagé à leur intention au premier étage de l'hôtel de Montreuil, chez les beaux-parents du marquis, rue Neuve

vous m'avez chargé de faire en sorte de conduire par devant vous le susdit marquis de Sal [*corrigé en surcharge*: « Sadde »]. J'y suis parvenu hier 27 du présent mois, et après l'avoir entendu, vous m'avez ordonné de me rendre seul avec luy dans sa petite maison, où il me remettrait tous les ustencilles servant à ses débauches; en conséquence je me suis transporté de suite avec ledit marquis fauxbourg Saint Marceau au bout de la rue du Petit moine dans une petite maison qu'il m'a dit ne luy servir que pour faire venir des filles pour son plaisir, et dont il avoit fait passer un bail moyennant 150[#] par an³⁸, sous le nom de son valet de chambre nommé Tessier³⁹, afin de n'être point connu dans ce quartier pour ce qu'il étoit. Étant entré dans ladite maison avec ledit marquis de Sal [*corrigé en surcharge*: « Sadde »], j'ai remarqué au rez de chaussée, une cour sablé [*sic*], une cuisine, une écurie pour un cheval, et une petite serre à costé, plus un puits qui est commun avec un jardinier voisin; une seule femme s'est présentée à nous, à laquelle il a dit, n'ayez point peur parce que vous me voyez avec Monsieur, c'est un honnête homme qui a bien voulu se transporter icy pour prendre le plan de différents tableaux que je veux faire exécuter, restez dans votre cuisine, et ne montez que lorsque je vous apelleray; effectivement nous sommes montés tous deux seulement au premier étage, et ayant ouvert la porte en face de l'escalier, nous sommes entrés dans une assés belle chambre, éclairée par trois croisées, dont deux donnent sur la cour de ladite maison, et la 3^{eme} sur la rüe, lesdites croisées ont chacune un contrevent de bois qui ferme en dedans avec un

du Luxembourg, désormais rue Cambon dans l'actuel 1^{er} arrondissement (sur les péripéties de cette union et les clauses du contrat, voir Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, *op. cit.*, p. 95-118).

- 38 « Petite maison louée, meubles pris à crédit, débauche outrée qu'on y allait faire froidement, tout seul, impiété horrible, dont les filles [la seule Jeanne Testard selon toute vraisemblance] ont cru être obligées de faire leur déposition », indique le comte de Sade, dans une lettre à son frère l'abbé du 15 novembre 1763 (lettre déjà citée, voir n. 19). Plusieurs commentateurs s'appuyant sans doute sur les propos du comte imprécis à cet égard parle de plusieurs filles ayant porté plainte. Évoquant cette lettre, Jean-Jacques Pauvert souligne le caractère d'exception propre aux débauches solitaires du marquis (*Sade vivant, op. cit.*, t. I, p. 118-120).
- 39 Dans une lettre adressée au comte de Sade et datée vers mai ou juin 1759, Casteja, fils du gouverneur de Toul et Saint-Dizier, avec qui le marquis s'est lié à l'armée, écrit : « Teissier est un trésor dont je l'exhorte à faire grand cas » (BnF, nouv. acq. fr. 24384, n° 1941; publiée par Lely, puis par Pauvert qui déchiffre le nom de Teissier, et citée par Lever qui rectifie la graphie du nom du jeune militaire : *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 58-59; Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant, op. cit.*, t. I, p. 58; Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade, op. cit.*, p. 95). Mme de Montreuil écrira plus tard : « Que pensez-vous de son valet Teissier ? » (Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant, op. cit.*, t. I, p. 58, et 175, la citation est reproduite deux fois – rapportée la première fois à l'année 1765, la seconde à 1766 – Pauvert ne donne du reste comme référence qu'un très vague : « BN, inédit »; on ignore à qui écrivait la présidente). Dans une lettre à Guyonnet, gouverneur de Vincennes (sur le personnage, voir *ultra*), Sade réclame d'avoir avec lui dans la forteresse royale son valet de chambre. « C'est un homme que mes parents ont mis auprès de moi depuis très longtemps; ce sera pour moi une consolation de l'avoir » (déjà citée, voir n. 26). La doléance est réitérée dans la lettre à Sartine du 2 novembre (déjà citée, voir n. 26).

crochet de fer, après les avoir ouvert, j'ai remarqué que ladite chambre était tapissée d'une tontisse⁴⁰ jaune, et garnie d'un lit de repos de siamoise⁴¹ jaune, rideaux aux fenêtres de pareille siamoise, douze chaises à la capucine⁴² garnis de coussins aussy de siamoise, une table à cadrille, une commode de bois de noyer, un petit trumeau de cheminée et une paire de chenets dans ladite cheminée de fer poly, et sur la tapisserie cinq petits tableaux en pastel représentant cinq bustes de filles, mais dont la posture n'est point indécente; après cet examen fait, le marquis a tiré de sa poche les clefs de la commode et avant d'en ouvrir les tiroirs, il m'a dit, Je vous crois informé ainsy vous ne serez point surpris de ce que vous allez voir, je lui ai répondu, Ne craignez rien, je crois que je suis au fait, aussitôt il a ouvert un tiroir, dans lequel il y avoit, trois petits crucifix dont deux sont en ivoire, et le 3^{eme} en cuivre, plus un livre assés gros et long relié en veau, il m'a remis volontiers les trois crucifix, à l'égard du livre, il a fait toutes sortes de difficultés pour me le remettre en me disant que vous l'aviez laissé libre de garder ses papiers, mais lui ayant répliqué que ce n'étoit qu'autant que ses papiers ne feroient pas mention de ses plaisirs, et qu'autrement il devoit me les remettre, Je vois bien dit'il que vous voulez me perdre, ce livre est le journal de ce qui s'est passé icy et j'ai assuré Monsieur de Sartine que je n'avois jamais eu commerce avec les hommes, il verra le contraire, je suis perdu; j'ai taché de le rassurer en luy disant que vous étiez trop stilé dans de pareilles affaires pour n'avoir pas imaginé l'orsque vous luy aviez parlé, qu'un reste de pudeur l'avoit empêché de luy avouer certaine chose; que puisque vous n'aviez pas pris le party d'envoyer un commissaire avec moy pour constater le tout, il devoit être tranquile; – Eh bien m'a t'il répondu, permettez du moins que j'en coupe deux feuilles, et que j'en retire les deux pièces de vers détachées qui sont dedans, luy ayant représenté que je ne pouvais pas luy permettre et que ce seroit absolument manqué à votre confiance, il m'a enfin remis le susdit livre contenant son journal, en me priant très fort de ne point vous parler de toutes les oppositions qu'il avoit aporté pour me le remettre; ensuite il a ouvert un second tiroir, dans lequel il y avoit nombre de martinets qu'il m'a remis sans difficultés; dans les autres tiroirs qui ont été ouverts, il ne s'y est rien trouvé: j'ai fait perquisition aussy sous le matelas du lit de repos et coussins de chaise meublant ladite chambre, il ne s'est rien trouvé; ensuite nous sommes passés dans un petit cabinet au même étage donnant sur l'escalier et fermant à clef, et ledit marquis de Sal [*corrigé en surcharge*: « Sadde »] ayant ouvert la porte avec la clef qu'il avoit dans sa poche, j'ai remarqué en y

40 « Une sorte de tenture faite de toile, sur laquelle on a appliqué des tentures de drap pour figurer différents dessins » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1835).

41 « Étoffe de coton fort commune, imitée des toiles de coton fabriquées à Siam » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

42 La chaise à la capucine est un siège à l'assise paillée et aux montants simplement tournés.

entrant un lit d'indienne en baldaquin, la tapisserie de même, une table de nuit, un bidet à l'usage de femme doublé de maroquin rouge, et sur la tapisserie, plusieurs poignées de verges nouées avec de la faveur⁴³ couleur de roze suspenduë a de petits cloux; en face du lit un rideau de toille de cotton blanche suspendu sur la tapisserie dudit cabinet par une petite tringle de fer, et attaché des deux costés, et par le bas par des petites pointes de fer qui empêchoient absolument qu'on put voir ce que ledit rideau cachoit; le Marquis après m'avoir remis les poignées de verges, a prit [*sic*] un marteau et après avoir arraché toutes les pointes de fer qui tenaient ledit rideau, et avoir aussy détaché la tringle, j'ai vu que ce rideau couvroit nombre d'estampes profanes de la plus horrible luxure attachées à la tapisserie par des petites pointes de fer, et entremeslée d'estampes de Notre Seigneur Jesus Christ⁴⁴; nous avons conjointement détaché toutes lesdites estampes que M. le marquis m'a remises, et après perquisition faite dans le lit, la table de nuit, et le bidet, nous avons monté ensemble au second étage composé d'un grenier, où je n'ai trouvé que du bois à brûler et de l'avoine. Je suis aussy descendu dans la cave, dans laquelle il n'y a rien: j'ai visité la cuisine, où je n'ai trouvé que des potteries. Ensuite j'ai remonté [*sic*] au premier étage dans la première chambre où j'étois entré, et j'ai mis dans un sac que mondit Sieur de Sal [*corrigé en surcharge*: « Sadde »] m'a donné, les crucifix, poignées de verges, estampes, et journal trouvés dans la petite maison, que j'ai noué avec un ficel⁴⁵, et je me suis chargé du susdit sac pour le porter avec moy à mon carosse qui m'attendait au coin de la ruë de Scipion, le marquis m'a accompagné une vingtaine de pas en me témoignant beaucoup d'inquiétudes, et me demandant sans cesse si je croyois cette affaire finie, je lui ai toujours dit que je le pensois, et que sa liberté qu'on luy laissoit, devoit l'en persuader. Pendant la perquisition faite dans sa petite maison, il m'a toujours fait entendre que ses domestiques ignoroient toutes ses pratiques, et que la femme Lagrange qui se dit femme de son laquais et qui luy sert de concierge dans cette petite maison, n'en sçavoit pas un mot (il n'appelle cette femme que madame⁴⁶) cependant je crois devoir être

43 *Faveur* « est aussi le nom de certains rubans très-étroits » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

44 La description des objets cachés par le rideau du petit cabinet ou rangés dans les tiroirs de la commode de la chambre correspond étroitement avec ceux qui avait « [frappé] d'étonnement » Jeanne Testard : « [...] quatre poignées de verges et cinq martinets de différentes formes, dont trois de cordes, un de fil de laiton et un de fil de fer qui estoient suspendus à la muraille, et trois Christs d'yvoire sur leur croix, deux autres Christs en estampes, un Calvaire et une Vierge aussi en estampes, attachés et disposés sur les murs, avec un grand nombre de dessins et d'estampes représentant des nudités et des figures de la plus grande indécence. »

45 La forme masculine utilisée par Marais paraît rare.

46 Dans sa lettre à Sartine du 2 novembre, Sade fera preuve de la même résolution de faire disculper ses domestiques : « Je puis avoir l'honneur de vous assurer qu'il [Teissier] ne participoit pour rien dans tout ceci; aucun de mes gens n'étoit dans la confidence, aucun n'a jamais sçu ni vu ce dont il estoit question et personnellement celui que je désire avoir n'a jamais mis les pieds dans la petite maison qu'une fois depuis qu'elle estoit meublée et encore

persuadé du contraire par les instructions qui sont au bas de certaines estampes où son nom est marqué tout du long, sous le titre de madame Lagrange fameuse macrelle, et parce qu'il s'en servait pour aller chés la Durameau luy chercher des filles qu'elle luy conduisoit à sa petite maison⁴⁷. Cette femme est encore jeune et n'est pas mal de figure. Vous avez, Monsieur, en votre possession le sac et tout ce qu'il renferme. Marais.

n'est-ce que le jour, et après que tout fut entre vos mains » (déjà cité, *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 110).

47 La formulation de Marais paraît ici assez ambiguë. On ignore du reste d'où vient l'information rapportée : d'un entretien avec la Du Rameau ? D'une information prise par Marais auprès de Jeanne Testard ? La déclaration de cette dernière indiquait par ailleurs que le valet de Sade était un certain « M. Lagrange ». Le fidèle Teissier était donc désigné à l'occasion par le nom de sa femme.

Du 30 octobre 1763

Monsieur,

En conséquence de vos ordres, le 28 du présent mois d'octobre 1763, j'ay conduit à Fontainebleau dans un carosse à quatre places des Voitures de la Cour⁴⁹ accompagné d'un seul homme, le Sieur marquis de Sades; étant arrivés audit lieu à deux heures du matin le 29 dudit mois, nous sommes descendus à une auberge où pend pour enseigne le Cerf noir. À huit heures du matin dudit jour, je me suis rendu seul chez M. le comte de Saint Florentin; pendant ce tems, le Sieur marquis de Sades était gardé à vue par mon homme à l'auberge, à neuf heures, j'ay remis vôtre paquet, Monsieur, au Ministre qui m'a dit après l'avoir lû qu'il falloit qu'il en parle au Roy, que je n'avais qu'à me rendre seul à midy chez luy pour y recevoir ses ordres, et que je pouvais dire à mon prisonnier ce que je voudrais pour l'amuser. Je suis donc retourné à l'auberge, où j'ay trouvé ledit Sieur marquis de Sades dévoré d'inquiétudes, craignant que le Ministre ne parlât de son affaire au Roy, et qu'il ne fût livré à la rigueur des loix. Je luy ay dit pour le calmer que je n'avois point encore parlé au Ministre, parce qu'il étoit déjà parti pour aller chez le Roy, et qu'il ne devoit revenir chez luy qu'à midy, et pour le reconforter davantage, je luy ay fait prendre un bon bouillon. À midy précise je l'ay quitté pour retourner chez le Ministre que j'ay trouvé, et auquel j'ay communiqué combien le Sieur marquis de Sades désiroit d'avoir l'honneur de lui parler; mais ce Ministre, m'a répondu « Je ne veux point le voir, que veut-il que je luy dise, qu'il est un infâme: Voyla des ordres du Roy pour le conduire au Chateau de Vincennes, il doit se trouver très content de moy, car si je le livrois à la justice, il seroit brulé sous huit jours⁵⁰, et vous pouvés luy rendre

48 En haut à gauche de la lettre sous la date, une apostille d'une main non identifiée (« M. Duval / 30^{8^{bre}} 1763 ») indique la date de transmission du document à Charles-Maurice Duval.

49 Les voitures de la Cour avaient le privilège des transports parmi les carrosses de louage entre Paris et les diverses résidences de la Cour. Voir Nicolas de La Mare, *Traité de police*, t. IV, *Des voitures de louage dans Paris*, Paris, J.-F. Hérisant, 1738, p. 437-465.

50 On mesure ici la mauvaise foi rétrospective du marquis quand, revenant sur l'affaire Testard, il écrivait à sa femme le 20 septembre 1780 : « Il n'y a jamais eu que les excès de rigueurs ridicules que l'on a employés avec moi qui m'ont plongé dans tous les malheurs que j'ai éprouvés. Ma première affaire, qui ne méritait pas qu'on en parle et qui eût été éteinte dès sa naissance, si elle eût été entre les mains d'un autre que d'un échappé de l'Inquisition de Madrid [c'est-à-dire le lieutenant-général de police Sartine, d'origine espagnole], a commencé à m'aigrir par le tort sourd que je m'aperçus qu'elle m'avait fait » (*Lettres et mélanges littéraires*, éd. cit., p. 54-55). Comme le notait Gilbert Lely en quelques lignes de haut style, les faits n'étaient rien moins qu'anodins et même « apparaissent d'une si haute gravité en regard de la législation criminelle de l'époque, que, compte tenu du rang et des alliances du libertin, on demeure stupéfait de l'indulgence des autorités devant un pareil déchaînement, qui eût conduit tout autre que M. de Sade au bûcher des prédicateurs, des impies et des sorciers » (*Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. XII, p. 644).

ce que je vous dit ; partés présentement quand vous voudrés, j'ay fait réponse par mon courier à M. le Lieutenant Général de Police⁵¹ ». Après avoir reçu mes ordres, j'ay retourné [*sic*] à mon auberge, et j'ay rendu mot pour mot au Sieur marquis de Sades la conversation du Ministre, il m'en a paru confondu ; et un moment après, il a répandu un déluge de larmes, répétant sans cesse qu'il étoit perdu. J'ay pris la liberté de luy représenter d'un ton ferme, que ç'auroit été bien pire, si on l'avoit livré à la justice, qu'il falloit au lieu de se livrer comme il faisoit au désespoir, implorer la bonté toute divine de ce Dieu qu'il avoit profané tant de fois, que la punition qu'il alloit essayer en étant privé de sa liberté, étoit bien peu de chose, en comparaison de toutes les offenses qu'il luy avoit faites ; mais qu'elle devoit cependant suffire pour luy prouver qu'elle existoit, et qu'il ne tenoit qu'à luy de le faire périr dans les flammes. Ce peu de mots luy a rendu toute sa tranquillité, et il m'a dit vous avès raison « Je suis un malheureux, qui ne mériteroit aucune indulgence, Cette aventure me prouve bien toute la grandeur d'un Dieu, les avis que M. de Sartine a eù de mon infâme conduite me font bien connoître sa toute-puissance, et cela seul suffit pour me faire rentrer à jamais en moy même. » Je suis charmé, luy ai-je dit de vous voir dans ses sentimens⁵² : Je m'en vais vous envoyer chercher un carosse à quatre places, et vous conduire à Vincennes lieu de votre destination ; effectivement le carosse étant arrivé à deux heures de l'après midy, nous sommes partis ; étant arrivés à Essonne⁵³ on s'est arrêtés [*sic*] suivant l'usage pour se reposer et faire manger les chevaux, nous sommes montés dans une chambre où nous en avons fait autant. Il a prié de luy permettre de vous adresser une lettre pour sa belle mère, une autre pour son valet de chambre, le tout à cachet volant⁵⁴, et une autre pour vous, Monsieur, ce que je luy ay volontiers accordé, il les a toutes écrites⁵⁵, et je les joins au

51 Cette pièce ne nous est pas parvenue.

52 Sade se souvient sans aucun doute de cet échange quand il écrit à Sartine le 2 novembre : « Tout malheureux que je me trouve, Monsieur, je ne me plains point de mon sort ; je méritais la vengeance de Dieu, je l'éprouve ; pleurer mes fautes, détester mes erreurs est mon unique occupation. Hélas ! Dieu pouvoit m'anéantir sans me donner le temps de les reconnaître et de les sentir, que d'actions de grâce ne dois-je pas lui rendre de me permettre de rentrer en moi-même, donnés m'en les moyens, je vous en prie, Monsieur, en me permettant de voir un prêtre. [...] Quelque court qu'ait été le temps de mes erreurs, je n'en suis pas moins coupable ; elles ont toujours été assez longues pour irriter l'être suprême dont j'éprouve la juste colère » (lettre déjà citée, voir n. 26).

53 La ville d'Essonnes est maintenant rattachée à celle de Corbeil pour former la commune de Corbeil-Essonnes.

54 Cachet volant : « On dit qu'une lettre est à cachet volant, lorsque le cachet mis sur l'enveloppe ne la ferme pas » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

55 La lettre à Sartine datée du 29 octobre 1763 est partiellement connue par sa publication par Charles Henry, *La Vérité sur le marquis de Sade*, op. cit., p. 10-12, d'après un catalogue de vente du 7 décembre 1865 (qui indique son format : 1p. ½ in-4°), reproduit dans *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 109. Les autres lettres ne nous sont pas parvenues. Dans la lettre à Sartine, Sade « demande grâce et mille pardons des horreurs dont il est accusé. "Ses parents, dont sa fortune dépend, le priveraient de ce

présent rapport. Nous sommes arrivés à près de minuit, et dans la rue Saint Antoine, j'ay quitté la voiture de la cour, et suis monté dans un fiacre qui nous a conduit à Vincennes. M. Guyonnet⁵⁶, Lieutenant de Roy⁵⁷ dudit château m'en a donné son reçu au bas des ordres du Roy dont j'étois porteur. Il faut croire que pendant le tems que je l'ay laissé dans le fiacre pour aller parler à mondit Sieur de Guyonnet, il a trouvé le moyen de dire au cocher l'adresse de Madame sa mère qui demeure aux Carmélites de la rue Saint Jacques pour l'instruire de sa détention, car j'ay reçu ce matin une lettre de cette dame⁵⁸ que je joins icy par laquelle elle me marque ainsy que vous le pouvés voir, Monsieur, qu'elle est instruite que j'avois conduit son fils la veille à Vincennes. Je luy ay répondu par écrit que j'ignorois ce qu'elle vouloit me dire, qu'elle pouvoit s'adresser à vous, que vous seul pouvés l'instruire s'il étoit vray que M. son fils fût arrêté.

Je me suis rendu ce matin à 7 heures en votre hôtel pour vous rendre compte, mais on m'a dit que vous veniés de partir dans l'instant pour Fontainebleau.

Marais.

qu'il peut espérer. Ils l'ont envoyé à Fontainebleau solliciter M. de Choiseul, qui lui a donné des espérances. Il sera perdu pour sa vie, sans aucune ressource, si la punition éclate ; et jamais il ne pourra espérer rentrer au service". »

56 Godfroy de Guyonnet (ca 1690-1767).

57 *Lieutenant de roi*, « C'est un officier qui commande dans une place de guerre en l'absence du gouverneur, et immédiatement avant le major » (« Lieutenant de roi » [*Art milit.*], dans *Encyclopédie*, t. IX, p. 513).

58 Cette lettre reste inconnue. Marie-Eléonore de Maillé de Carman, séparée de son mari et retirée aux Carmélites de la rue d'Enfer (l'établissement donnait aussi sur la rue Saint-Jacques), s'occupait rarement des affaires de son fils. Réputée distante, elle interviendra cependant de nouveau auprès des autorités au moment de l'affaire d'Arcueil (réponse de Saint-Florentin à une lettre inconnue de la comtesse douairière de Sade, le 3 mai 1768, archives A. Bégis, reproduite dans *Œuvres complètes du marquis de Sade. Vie du marquis de Sade*, éd. cit., t. I, p. 231 ; lettre à Sartine, Reims, 24 mai 1768, pièce 223, reproduite dans *ibid.*, p. 231-232).

TROISIÈME PARTIE

Diderot et les savoirs

DIDEROT, LE ROSSIGNOL ET LE POLYPE :
PENSÉES SUR L'INVENTION ET LE MULTIPLE

Thierry Belleguic

QUE CROYEZ-VOUS QU'IL ARRIVA ? CE FUT LE COUCOU QUI GAGNA

La scène se passe au Grandval. Alors que la compagnie s'installe aux tables de jeu, Grimm, Le Roy, l'abbé Galiani et Diderot se mettent à causer. La conversation roule sur les mérites respectifs « du génie qui crée et de la méthode qui ordonne », termes dont il semble bien qu'ils soient ici, pour les besoins de l'argumentation, irréconciliablement opposés. Grimm « déteste la méthode », Le Roy tente d'en faire valoir les rassurantes vertus. L'échange, dont nous ne saurons rien quant au détail, semble vouloir s'éterniser, n'était l'interruption du pétulant Galiani qui n'y peut résister, et donne libre cours à sa faconde naturelle. Diderot écouterait pour mieux, plus tard, coucher l'apologue sur un papier amoureux adressé à Sophie Volland en date du 20 octobre 1760¹.

Voici donc la fable, dont l'épistolier laisse clairement entendre, en vantant auprès de sa destinataire les qualités insoupçonnées de l'abbé – qu'elle tenait jusqu'alors pour un « agréable polisson² » – tout ce qu'elle recèle de profonde philosophie. Le coucou et le rossignol, l'un gai et loquace, l'autre taciturne et peu disert, débattent de la supériorité respective de leurs chants. Peu soucieux des règles, qu'il enfreint volontiers, l'infatigable rossignol crée sans cesse des mélodies nouvelles, enchantant la forêt de ses écarts. Précautionneux, respectueux de l'usage, le coucou, quant à lui, exécute fidèlement les figures obligées qu'on

1 Denis Diderot, *Correspondance*, éd. Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955-1970, t. III, 1957, p. 164-182. Sur cet épisode épistolaire, on pourra consulter les interprétations contrastées de Lionel Gossman, « The Cuckoo and the Nightingale », *Forum*, 16/2, 1978, p. 51-61 et de Robert Morin, « "Le coucou, le rossignol et l'âne", paradoxe ou vérité ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, IX, 1990, p. 71-73.

2 Diderot, *Correspondance*, éd. cit., t. III, p. 166.

lui a inculquées³. Monte la noise. Après quelques dits et contredits, force est de recourir à un tiers. Puisqu'aussi bien la querelle est indéniablement « affaire d'oreilles⁴ », la rencontre d'un âne, avantageusement pourvu de ces éminents attributs, semble augurer favorablement de la justesse du verdict qui sera tantôt rendu. Tout d'abord rétif à une responsabilité qui le priverait d'une bienheureuse digestion, l'âne se rend cependant aux instances des requérants : le grave et solennel animal tiendra donc audience.

582

Commencent les plaidoiries chantées de l'un et l'autre plaignants. Tout en méthode, le coucou combine les notes et enfile les modulations avec une application aussi scrupuleuse qu'est prévisible l'enchaînement des variations. À peine s'est-il tu que le rossignol s'élanche hardiment. Sa voix coule comme l'ondule du ruisseau, vole comme le vent, tantôt montante, tantôt descendante, tantôt bruyante, tantôt murmurante, comme plus tard celle du Neveu de Rameau en son improbable opéra. Son chant enthousiaste, nous dit Galiani, et avec lui Diderot, n'est cependant pas fait pour tout le monde : il nécessite une sensibilité prête à recevoir, et à les apprécier, les mélodies les plus originales, les cadences les plus inouïes. Car l'invention ainsi comprise est exigeante, qui entraîne hors des sentiers battus. Elle est la marque de l'artiste, le signe du génie. À cette aune, c'est le rossignol qui est musicien. Mais l'âne, littéralement, ne l'entend pas de cette oreille. Là où le lecteur gagné à la persuasion sympathique de l'épistolier perçoit le brio de la cadence et le pathétique des modulations, le juge avoue en effet fort benoîtement, en sectateur assumé de la méthode, qu'il « n'enten[d] rien » à ce composé « bizarre, brouillé, décousu »⁵. Que croyez-vous donc qu'il arriva ? Ce fut le coucou qui gagna. Et l'abbé-morosophe, converti pour les besoins de l'exercice au jugement asinien, de renvoyer Le Roy et Grimm à leurs champions respectifs. Car le débat sur la méthode et le génie, on l'aura deviné, est loin d'être clos⁶.

3 « Le rossignol : J'aime à parler ; mais je suis toujours nouveau et je ne fatigue jamais. J'enchanterai les forêts ; le coucou les attriste. Il est tellement attaché à la leçon de sa mère, qu'il n'oserait hasarder un ton qu'il n'a point appris d'elle. Moi, je ne reconnais point de maître. Je me joue des règles. C'est surtout lorsque je les enfrens qu'on m'admire. Quelle comparaison de sa fastidieuse méthode avec mes heureux écarts ! » (*ibid.*, p. 167-168).

4 *Ibid.*, p. 168.

5 *Ibid.*, p. 169.

6 Diderot l'avait ouvert dès la fin des années 1750 avec les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) – « Quand je dis le musicien ; j'entends l'homme qui a le génie de son art ; c'est un autre que celui qui ne sait qu'enfiler des modulations et combiner des notes » (Diderot, *Œuvres complètes*, éd. Herbert Dieckmann, Jean Fabre, Jacques Proust, Jean Varloot et al., Paris, Hermann, 1975-2004, 25 vol., t. X, p. 156) – et ses *Réflexions sur le livre De l'esprit par M. Helvétius* (1758) – « L'esprit d'invention s'agite, se meut, se remue d'une manière déréglée ; il cherche. L'esprit de méthode arrange, ordonne, et suppose que tout est trouvé... [...] il n'y a rien qui aime tant le négligé et l'ébouriffé que la chose imaginée » (*ibid.*, t. IX, p. 311-312). Il y reviendra avec vigueur, nous le verrons, dans son *Salon de 1767*.

La fable est exemplaire – c’est là son propos – et fait légitimement triompher le sage coucou, qui jamais ne sort du droit chemin, au détriment du rossignol volage, qui ne connaît de chemins que de traverse. L’épistolier ne commentera pas l’apologue. C’est que la conversation a déjà repris son cours, et qu’à la faveur du verdict nos amis sont insensiblement passés, par d’imperceptibles chaînons dont Diderot souligne la cohérence souterraine, à des propos plus « sérieux ». Les voilà donc « discourant de la vie, de la mort, du monde et de son auteur prétendu⁷ », et de l’aporie apologétique de la compatibilité du mal physique et moral avec la nature de l’être éternel. L’épistolier saisit l’occasion pour évoquer le puissant paradoxe, emprunté – de mémoire – à la *Théodicée* de Leibniz, du pérégrin aventureux qui, gravissant dans un temple de Memphis la pyramide des mondes possibles, découvrit en son sommet Tarquin violant Lucrèce. La mise en rapport de cette scène dramatique avec le duel chanté, bien anodin en apparence, du coucou et du rossignol, ne va pas de soi. Et si, à la faveur d’une trame invisible qui lierait entre eux les divers propos de l’épistolier, se trouvait énoncée l’opinion du philosophe sur le débat entre génie et méthode ? À l’application, donc.

PENSER LE POSSIBLE OU PORTRAIT DU PHILOSOPHE EN ROSSIGNOL

Trois semaines plus tôt en effet, le 30 septembre 1760, Diderot proposait à Sophie Volland la conjecture suivante : « Si Tarquin n’ose violer Lucrèce, Scévola ne tiendra pas son poignet sur un brasier ardent⁸. » Quel lien, si lien il y a, peut donc faire tenir ensemble le viol de Lucrèce par Tarquin, le geste héroïque de Scévola face au roi Porsenna et la fable du coucou et du rossignol ? Rien, en effet, ne semble *a priori* réunir ces trois « récits ». Et pourtant, ne peut-on voir dans l’irrévérence du rossignol par rapport aux règles de l’art quelque secrète connivence avec l’indifférence de Tarquin aux lois de la morale, ou avec l’insensibilité de Scévola aux lois, physiologiques celles-là, de la douleur ? En physicien cohérent, Diderot sait qu’un fait, quel qu’il soit, peut être, hors l’impératif moral, évalué à l’aune de sa seule énergie. Pour celui qui avouera pourtant « enrage[r] d’être empêtré d’une diable de philosophie que [s]on esprit ne peut s’empêcher d’approuver, et [s]on cœur de démentir⁹ », Sextus Tarquin, Mucius Scévola et le rossignol de la fable seraient ainsi liés comme autant de phénomènes relevant d’un principe physique commun. Du génie qui enfreint les règles de l’art au citoyen qu’une *virtu* exaltée rend insensible à la douleur,

7 Diderot, *Correspondance*, éd. cit., t. III, p. 171.

8 *Ibid.*, p. 98.

9 *Ibid.*, t. IX, p. 154

en passant par le criminel dont l'acte ignoble sera à l'origine de la fondation de la République romaine, une même énergie circule, forte des passions qu'elle anime, et des transformations qu'elle induit¹⁰. C'est ce que déclare Diderot dans une lettre à Sophie Volland datée du 31 juillet 1762 :

[...] j'ai de tout temps été l'apologiste des passions fortes ; elles seules m'émeuvent. Qu'elles m'inspirent de l'admiration ou de l'effroi, je sens fortement. Les arts de génie naissent et s'éteignent avec elles ; ce sont elles qui font le scélérat, et l'enthousiaste qui le peint de ses vraies couleurs. Si les actions atroces, qui déshonorent notre nature, sont commises par [les passions fortes], c'est par elles aussi qu'on est porté aux tentatives merveilleuses qui la relèvent¹¹.

584

De là à dire que le génie procède d'une énergie indifférente aux lois (morales, politiques, esthétiques) et que l'invention nourrie à cette source fasse fi des règles, il n'y a qu'un pas. Or, ce pas, Diderot l'a déjà franchi dans les *Entretiens sur le Fils naturel* par la voix de Dorval : « Et surtout ressouvenez-vous qu'il n'y a point de principe général : je n'en connais aucun de ceux que je viens d'indiquer, qu'un homme de génie ne puisse enfreindre avec succès¹². » Plus encore, c'est dans les périodes de convulsion politique, quand s'effacent l'ordre et la loi et se déchaîne sans contrainte l'énergie, que s'exprime avec plus d'authenticité et de force le génie créateur, dont l'emblème est pour Diderot la figure du poète :

La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit¹³.

Révoquée la classique triade du Bien, du Bon et du Beau, reste le primat d'une beauté affranchie des lois de la morale, comme l'écrit Diderot dans une lettre à Sophie Volland datée du 10 août 1759 : « Un tout est beau lorsqu'il est un ; en ce sens Cromwell est beau, et Scipion aussi, et Médée, et Aria, et César, et Brutus. » Et d'ajouter : « Voilà un petit bout de philosophie qui m'est échappé¹⁴. » Le concept ainsi entendu, le renégat d'Avignon du *Neveu de Rameau*, délateur de celui-là même qui l'a sauvé, est beau, tout comme l'hypothétique « sublime

10 Sur la faveur de ce paradigme au XVIII^e siècle, on lira Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.

11 Diderot, *Correspondance*, éd. cit., t. IV, p. 81.

12 *Id.*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. X, p. 133. Et Diderot d'ajouter dans son *Discours sur la poésie dramatique* [1758] : « Ô faiseurs de règles générales, que vous ne connaissez guère l'art, et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles, qu'il est le maître d'enfreindre quand il lui plaît ! » (*ibid.*, p. 368).

13 *Ibid.*, p. 402.

14 Diderot, *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 208.

coquin » qu'aurait pu être l'enfant de l'abbé d'Hudson et de Mme de la Pommeraye, se plaît à imaginer le narrateur de *Jacques le Fataliste*¹⁵. Mais revenons à la fable.

L'indiscipliné et généreux rossignol, qui n'a de cesse de faire entendre son ramage à qui veut bien l'écouter, et ne tient rien qui ne puisse être divulgué au nom de la liberté d'inventer et de connaître, n'est pas sans affinité avec le philosophe épistolier qui le met en scène. Les *Pensées sur l'interprétation de la nature* disent sans ambage sa méfiance de la méthode et son inclination pour ce qu'il nomme l'extravagance¹⁶, qu'il faut entendre, littéralement, comme une propension à vaguer en dehors des sentiers battus :

Quand on suit une mauvaise route, plus on marche vite, plus on s'égaré ; et le moyen de revenir sur ses pas, quand on a parcouru un espace immense ? L'épuisement des forces ne le permet pas ; la vanité s'y oppose sans qu'on s'en aperçoive ; l'entêtement des principes répand sur tout ce qui environne un prestige qui défigure les objets. On ne les voit plus comme ils sont, mais comme il conviendrait qu'ils fussent. Au lieu de réformer ses notions sur les êtres, il semble qu'on prenne à tâche de modeler les êtres sur ses notions. Entre tous les philosophes il n'y en a point en qui cette fureur domine plus évidemment que dans les méthodistes¹⁷.

Diderot assène la même critique à l'abbé Morellet dans son *Apologie de l'abbé Galiani* (1770) :

La folle philosophie est celle qui veut assujettir les lois de la nature et le train du monde ; la bonne philosophie est celle qui reconnaît ces lois et qui s'assujettit à ce train nécessaire. Le train du monde ne changera pas à moins que vous n'ayez un secret pour le ramener et fixer un âge où tout soit dans un ordre renversé de celui-ci [...] Mon cher abbé, vous utopisez à perte de vue¹⁸.

Rira bien qui rira le dernier : le plus fou n'est pas nécessairement celui que l'on croit. Suivre le train du monde, se fondre dans les flux, s'immerger dans le

15 *Id.*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XXIII, p. 204.

16 Pensée § XXXI ; évoquant l'esprit capable de se livrer à de telles hypothèses, Diderot parle d'« extravagances apparentes » : « Je dis extravagances ; car quel autre nom donner à cet enchaînement de conjectures fondées sur des oppositions ou des ressemblances si éloignées, si imperceptibles, que les rêves d'un malade ne paraissent ni plus bizarres, ni plus décousus ? » (*Ibid.*, t. IX, p. 49.) Voir également la Pensée § XXX : « Ainsi le service le plus important qu'ils [les grands manœuvriers] aient à rendre à ceux qu'ils initient à la philosophie expérimentale, c'est bien moins de les instruire du procédé et du résultat, que de faire passer en eux cet esprit de divination par lequel on *subodore*, pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés. » (*Ibid.*, p. 48.)

17 *Ibid.*, p. 75-76.

18 *Ibid.*, t. XX, p. 296.

broussissement de la nature : aux antipodes de la « philosophie rationnelle » qui « s'occupe malheureusement beaucoup plus à rapprocher et à lier les faits qu'elle possède, qu'à en recueillir de nouveaux¹⁹ », Diderot prône une philosophie expérimentale qui, loin de faire violence à la nature pour lui arracher ses secrets, propose au contraire d'en épouser le mouvement : « Il faut laisser l'expérience à sa liberté²⁰ », « [...] abandonner chaque matière à elle-même, et ne lui prescrire d'autres limites que celles de son objet²¹ ». À cette épistémologie correspond une pédagogie, et une morale, dont on devine l'hétérodoxie²² :

Pas trop élever est une maxime qui convient surtout aux garçons. Il faut un peu les abandonner à l'énergie de nature. J'aime qu'ils soient violents, étourdis, capricieux. Une tête ébouriffée me plaît plus qu'une tête bien peignée. Laissons-leur prendre une physionomie qui leur appartienne. Si j'aperçois à travers leurs sottises un trait d'originalité, je suis content. Nos petits ours mal léchés de province me plaisent cent fois plus que tous vos petits épagneuls si curieusement dressés²³.

586

Prenant à nouveau pour cible Morellet, qui semble décidément incarner pour le philosophe le parangon de la méthode, Diderot oppose avantageusement dans le *Salon de 1767* le fougueux Pégase à la pâle monture de l'abbé :

Si j'avais la raison à peindre, je la montrerais arrachant les plumes à Pégase et le pliant aux allures de l'académie. Il n'est plus cet animal fougueux qui hennit, gratte la terre du pied, se cabre et déploie ses grandes ailes, c'est une bête de somme, la monture de l'abbé Morellet, prototype de la méthode. La discipline militaire naît quand il n'y a plus de généraux ; la méthode, quand il n'y a plus de génie²⁴.

19 *Pensées sur l'interprétation de la nature*, § XX, dans *ibid.*, t. IX, p. 42.

20 *ibid.*, § XLVII, p. 75.

21 S.v. « Encyclopédie », dans *id.*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, p. 214-215. À ce propos, on lira l'article de Pierre Saint-Amand, « Diderot contre la méthode », *Stanford French Review*, VIII, 1984, p. 213-228.

22 Par delà les préjugés de « genre », communs à l'époque, et qui ouvrent un tout autre débat.

23 Lettre à Sophie Volland, 25 juillet 1765, dans Diderot, *Correspondance*, éd. cit., t. V, p. 65.

24 *Id.*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVI, p. 216. Cette édition renvoie utilement à deux comptes rendus qui corroborent l'intérêt de Diderot pour ces métaphores ; ainsi de Pégase dans le compte rendu des *Trois poèmes* de Gouge de Cessières : « Et voilà comment on fait une ode. Ce n'est pas une bête de somme qui suit droit son chemin, c'est sur un cheval fougueux et ailé que le poète odaique est monté » (*ibid.*, t. XVIII, p. 227). Quant à l'abbé Morellet, il est qualifié dans le compte rendu du *Prospectus du Dictionnaire de commerce* de « prototype de la méthode » : « L'abbé Morellet est un peu sec ; mais il est clair, exact, et surtout méthodique » ; « D'ailleurs cet esprit de méthode qui domine l'abbé, comme la bile en domine un autre, influe jusque sur la construction de sa phrase » (*ibid.*, p. 230-231).

Du rossignol à Pégase, du coucou à la bête de somme, Diderot file la métaphore et affirme sa pensée. Placée sous le signe d'une prolifération polymorphe, non systématique, et portée par la revendication d'une approche prônant la non-maîtrise, sa philosophie met en œuvre ce que l'on pourrait appeler un travail de l'abandon, par quoi il faut entendre l'ouverture de la pensée aux aléas de l'empirie, la capacité à extravaguer, loin des règles convenues : d'où une œuvre où s'affirme la puissance heuristique du rêve, de l'analogie osée, de la digression inattendue. Mais revenons une fois encore à la fable de l'abbé Galiani.

Hors l'anecdote plaisante, la fable renvoie à un point essentiel de la philosophie de Diderot : le rossignol ne répète pas, il invente. Il ne reproduit pas de modèle, mais laisse courir sa voix, risquée sur le bruit de fond du monde. Le rossignol, en d'autres termes, explore et expérimente les multiples variables du son. Serait-il dès lors incongru de proposer un portrait du philosophe en rossignol, qui fait porter la « folle » dissonance de son ramage dans la « sage » harmonie du coucou métaphysicien ? Hermès enthousiaste, le philosophe selon Diderot court les bifurcations, les carrefours, les embranchements, sans nécessairement renoncer à l'une ou l'autre des voies où sa curiosité le mène, et qui sont autant de mondes (et de modes) possibles du sens. La métaphore n'est pas innocente : elle signale qu'à l'image de l'antiroman *Jacques le Fataliste* qui, suivant en cela l'exemple cervantin, ose mettre le romanesque sur la sellette, pensant et posant sur le mode performatif la question des possibles narratifs²⁵, la philosophie de Diderot ose mettre la tradition – mais aussi l'orthodoxie disciplinaire sur laquelle elle repose – sur la sellette de l'expérience, et les savoirs à l'épreuve du vaste laboratoire de la nature. La posture philosophique évoquée ici n'est pas étrangère à celle qu'appelle de ses vœux Michel Serres dans *Genèse* :

Le philosophe a pour fonction, le philosophe a pour soin et passion de protéger au mieux le possible [...]. Le philosophe n'a plus raison, il ne garde ni l'être ni la vérité. Le politique a pour fonction d'avoir raison, le scientifique a pour fonction d'avoir raison, il y a bien assez de fonctionnaires de la vérité sans en ajouter, le philosophe ne s'entoure pas de vérité comme d'une cuirasse ou d'un bouclier, il ne chante ni ne prie pour arrêter les peurs nocturnes, il désire laisser libres les possibles. L'espérance est dans ces marges, et la liberté. Le philosophe prend la veille sur les états imprévisibles et fragiles, son site est instable, mobile, suspendu, le philosophe cherche à laisser ouverts embranchements et bifurcations, à l'inverse des confluent qui les unissent et les ferment. [...]

25 Ainsi des fallacieuses fourches patibulaires, et de l'ouverture de la narration sur une fin qui, dès lors qu'elle est plurielle, devient hypothétique, et problématise l'usage romanesque tout autant qu'elle perturbe l'horizon d'attente du lecteur.

Le philosophe a pour fonction, il a pour soin et pour passion, le carillon néguentropique du possible²⁶.

À l'enseigne du rossignol, le philosophe selon Diderot a la passion du possible et de ses indéfinies déclinaisons. Cette passion sollicite une écriture spécifique qu'il faut entendre ici, non comme exclusif souci d'une forme qui se déploierait dans l'ignorance d'une pensée ou, inversement, comme accompagnement ancillaire d'une pensée toute-puissante qui lui préexisterait, mais comme expression d'une nouvelle façon de modéliser le monde, ou plus précisément encore, de modéliser le travail de la pensée dans ses rapports au monde. « Compliquée » – dans l'acception que l'époque donne à ce terme²⁷ –, l'économie de ce monde révélée par le matérialisme de Diderot affecte le régime d'énonciation qui la porte, la constitue et la révèle. De cette poétique, et de la dynamique qui la sous-tend, il nous faut dire quelques mots, et pour ce faire convoquer l'énigmatique polype, emblème cher à Diderot dont Jacques Proust, dans un article pionnier, avait su mesurer l'importance, figurale et conceptuelle, dans l'œuvre du philosophe :

Penser le mode au lieu de la substance, l'accident et non plus l'essence, raisonner par association d'idées et de qualités accessoires, ce n'est pas penser (et dire) autrement les choses, c'est réellement dire (et penser) des choses autres²⁸.

588

FIGURER LE MULTIPLE : RÉFLEXIONS SUR LE POLYPE

C'est dans une lettre adressée à Falconet en septembre 1766 que Diderot énonce pour la première fois, semble-t-il, ce que l'on pourrait appeler sa « théorie du polype » :

Permettez, mon ami, que je m'arrête un moment sur la différence des syllogismes de l'orateur et du philosophe; le syllogisme du philosophe n'est composé

26 Michel Serres, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p. 46-47.

27 Rédigeant l'article « Compliqué » de l'*Encyclopédie*, Diderot définit le terme comme « tout ce qui contient un grand nombre de rapports, qu'il est difficile d'embrasser et de concevoir distinctement » (Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VI, p. 475).

28 Jacques Proust, « Diderot et la philosophie du polype », *Revue des sciences humaines*, 182, « Les Lumières, philosophie impure ? », juin 1981, p. 21-30, p. 24. Divers chercheurs ont depuis creusé le rôle de cette figure dans la pensée du philosophe, notamment en ce qui a trait à sa conception du vivant et le travail de la métaphore. Citons, entre autres, la réflexion de Caroline Jacot Grapa dans *L'Homme dissonant au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 1997, p. 228-231 et dans *Dans le vif du sujet. Diderot, corps et âme*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 262-266 ainsi que l'article de May Spangler, « Science, philosophie et littérature. Le polype de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, XXIII, 1997, p. 89-107.

que de trois propositions sèches et nues, de l'une desquelles il se propose de prouver la liaison, ou la vérité par un autre syllogisme pareillement composé de trois propositions sèches et nues, et ainsi de suite pendant tout le cours de son argumentation. L'orateur au contraire, charge, orne, embellit, fortifie, anime, vivifie chacune des propositions de son syllogisme d'une infinité d'idées accessoires qui lui servent d'appui. L'argument du philosophe n'est qu'un squelette; celui de l'orateur est un animal vivant; c'est une espèce de polype. Divisez-le, et il en naîtra une quantité d'autres animaux. C'est une hydre à cent têtes. Coupez une de ces têtes; les autres continueront de s'agiter, de vivre, de menacer. L'animal terrible sera blessé, mais il ne sera pas mort. Prenez garde à cela²⁹.

Découvert au début du siècle, le polype avait passionné scientifiques, philosophes et curieux par son mode de reproduction, alors inédit, et les possibilités conceptuelles qu'il ouvrait. L'article « Polype » de l'*Encyclopédie*, qui y consacre quelque six colonnes, témoigne d'un véritable émerveillement :

Les polypes d'eau douce ont été connus dans le commencement du siècle présent; il en a été fait mention dans les *Transactions philosophiques* pour l'année 1703, par Leuwenhoek, et par un auteur anglais anonyme, qui avaient des notions de la manière naturelle dont les polypes se multiplient; mais ce n'a été qu'en 1740 que M. Trembley, de la Société royale de Londres, a découvert cette reproduction merveilleuse qui se fait dans toutes les parties d'un polype après qu'on les a séparées³⁰.

D'abord appelé « hydre d'eau douce », avec ce que le mot peut évoquer d'intertextualité fabuleuse pour un XVIII^e siècle en grande partie ignorant des mystères du vivant, le polype intrigue par la possibilité pour la partie de reproduire le tout³¹. Rien de moins fabuleux, cependant, que les *Mémoires* de Trembley, austère rapport de recherche au protocole rigoureux qui propose de voir dans cette apparente merveille de la nature une organisation aux confins des règnes végétal et animal ressortissant à des lois universelles. L'auteur anonyme de l'article « Polype » rend quant à lui un compte détaillé de ces

29 Lettre XV, dans Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XV, p. 145.

30 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, Paris, Le Breton, Briasson, David, Durand, 1762, vol. XII, p. 945.

31 Trembley publiera ses études dans quatre *Mémoires pour servir à l'histoire d'un genre de polypes d'eau douce à bras en forme de cornes*, Leyde, Jean & Herman Verbeek, 1744. À ce sujet, voir la note de Jean Varloot (dans Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IX, p. 40), ainsi que les commentaires de Jacques Roger dans *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 394.

métamorphoses inouïes de la matière³². On conçoit ce qui peut se mêler, dans la fascination de l'époque pour ce phénomène extraordinaire, de fantasme « monadologique » d'une parfaite isomorphie du local et du global. Ce qui retient l'attention de Diderot, c'est bien sûr la possibilité, épistémologique, de penser pour la nature le rapport de l'un (la nature dans sa continuité et son unité) au multiple (l'indéfinie variation des phénomènes) et de proposer dans un cadre matérialiste la sensibilité comme propriété universelle de la matière. Mais c'est aussi la possibilité, poétique cette fois, dans la dimension performative tantôt énoncée, de figurer ce même rapport de l'un et du multiple, le polype cristallisant en une image forte l'emblème d'une hydre poétique portant la promesse d'une riche réserve d'« idées accessoires ». La métaphore convoquée par Diderot laisse peu de place à l'équivoque : entre le squelette de l'argument philosophique et la chair frémissante de l'argument poétique, entre l'ordre littéralement mortifère du rationalisme classique et la diversité vivante d'une philosophie nouvelle qui laisse toute sa place au discours poétique, le choix ne peut qu'être celui de la vie et de la nouveauté. Il ne s'agit rien moins que de porter ainsi la philosophie là où elle ne pouvait traditionnellement aller. En d'autres termes, oser l'invention. Examinons ce point capital dans le détail.

Contemporaine de la lettre à Falconet, la « Promenade Vernet », en son « Sixième site », éprouve à nouveau les vertus respectives de la philosophie – dans l'acception, thétique, que lui donne le philosophe aux fins de son argumentation – et de la poésie. La beauté émouvante du paysage marin, que découvre alors sa *persona* dans le célèbre dialogue du *Salon de 1767*, lui est occasion de confirmer publiquement le choix confié à l'ami sculpteur dans l'intimité épistolaire : la philosophie « nouvelle » doit (ré)investir l'espace de la poésie (à moins que ce ne soit l'inverse) :

« L'esprit philosophique est-il favorable ou défavorable à la poésie, grande question presque décidée par ce peu de mots ». Il est vrai. Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés. [...] Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès.

32 Ainsi de l'extrait suivant : « Les portions du corps de ces insectes, coupés longitudinalement, produisent un polype entier comme celles qui ont été coupées transversalement. Lorsqu'un polype entier n'a été coupé qu'en deux portions longitudinales, chacune ayant des bras prend bientôt la forme d'un polype parfait [...] En quelque nombre de portions longitudinales que l'on coupe un polype, chacune produit un polype entier. Si l'on divise les deux extrémités du corps d'un polype, ou seulement l'une ou l'autre en plusieurs parties, sans les détacher du reste du corps, ces parties ne se réunissent pas, mais elles deviennent chacune une tête ou une queue selon leur situation [...]. Si on coupe ces têtes, il s'en forme de nouvelles sur le polype, et les têtes coupées deviennent chacune un polype entier » (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, éd. cit., t. XII, p. 947).

On cesse de cultiver ce qu'on méprise. Platon chasse les poètes de sa cité. L'esprit philosophique veut des comparaisons plus resserrées, plus strictes, plus rigoureuses, sa marche circonspecte est ennemie du mouvement et des figures. Le règne des images passe, à mesure que celui des choses s'étend. Il s'introduit par la raison une exactitude, une précision, une méthode, pardonnez-moi le mot, une sorte de pédanterie qui tue tout : tous les préjugés civils et religieux se dissipent, et il est incroyable combien l'incrédulité ôte de ressources à la poésie ; les mœurs se polissent, et les usages barbares, poétiques et pittoresques cessent, et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie. L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec ; les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient et prennent la place des expressions figurées. [...] Le philosophe raisonne. L'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre. L'enthousiaste est ivre. [...] ³³.

Platon « chasse le poète de sa Cité », écrit Diderot. Le poète dont il est question est celui qui, par son art « fallacieux », porte en lui le pouvoir éminemment subversif d'amollir les Gardiens de la République et de les détourner ainsi de leur devoir, qui est d'ordre et de morale. Diderot se déclare en faveur de ce poète-là, parasite d'une harmonie établie au prix de la coercition et libérateur de l'imagination, et non de celui, docile et réduit à sa stricte utilité, que façonne le législateur martial oublieux d'un art libre, émancipé des contraintes et à ce titre capable de tisser autrement le lien politique et social.

Encore faut-il préciser le propos. Pour le philosophe attentif aux « nuances les plus imperceptibles ³⁴ », se déclarer contre l'« esprit philosophique » ne signifie évidemment pas renoncer à la raison : pour être parfois invités sur la scène imaginaire de l'écrivain, le débordement bacchique ou l'exubérance saturnale ne sont rien de plus que des points de fuite d'une écriture qui, résolument campée au cœur même de la raison, propose d'en mettre à l'épreuve les limites, d'en faire bouger les frontières. Dit autrement, il s'agit pour Diderot d'introduire dans le totalitarisme de l'harmonie la saine subversion de la dissonance, de la faire raisonner autrement, en la faisant résonner ³⁵.

³³ Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVI, p. 214-216.

³⁴ *Ibid.*, t. IX, p. 91.

³⁵ C'est ce qu'écrit avec beaucoup de justesse Élisabeth de Fontenay dans *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1981, p. 21 : « Si Diderot a préservé une sorte de cohérence, tout en refusant de se donner de grands airs logiques, c'est qu'il a bien entendu l'homonymie de "raisonner" et "résonner" et qu'il lui a accordé ses chances. »

DU RETARD DE LA LANGUE SUR LA PENSÉE OU LE DÉFI DE L'INVENTION :
PROPOSITIONS SUR LE STYLE

Écrivant en 1769 un *Éloge de Térence* pour les *Variétés littéraires*, Diderot revient en détail sur cette question. L'argument du philosophe-écrivain sur le style signale un véritable programme poétique où l'invention réclame pleinement ses droits :

592

Je conviens qu'où il n'y a point de choses, il ne peut y avoir de style ; mais je ne conçois pas comment on peut ôter au style sans ôter à la chose. Si un pédant s'empare d'un raisonnement de Cicéron ou de Démosthène, et qu'il le réduise en un syllogisme qui ait sa majeure, sa mineure et sa conclusion, sera-t-il en droit de prétendre qu'il n'a fait que supprimer des mots, sans avoir altéré le fond ? L'homme de goût lui répondra : Eh ! qu'est devenue cette harmonie qui me séduisait ? Où sont ces figures hardies, par lesquelles l'orateur s'adressait à moi, m'interpellait, me pressait, me mettait à la gêne ? Comment se sont évanouies ces images qui m'assaillaient en foule, et qui me troublaient ? Et ces expressions, tantôt délicates, tantôt énergiques, qui réveillaient dans mon esprit je ne sais combien d'idées accessoires, qui me montraient des spectres de toutes couleurs, qui tenaient mon âme agitée d'une suite presque ininterrompue de sensations diverses, et qui formaient cet impétueux ouragan qui la soulevait à son gré ; je ne les retrouve plus. Je ne suis plus en suspens ; je ne souffre plus ; je ne tremble plus ; je n'espère plus ; je ne m'indigne plus ; je ne frémis plus ; je ne suis plus troublé, attendri, touché ; je ne pleure plus, et vous prétendez toutefois que c'est la chose même que vous m'avez montrée ! Non, ce ne l'est pas ; les traits épars d'une belle femme ne font pas une belle femme ; c'est l'ensemble de ces traits qui la constituent, et leur désunion l'a détruit ; il en est de même du style. C'est qu'à parler rigoureusement, quand le style est bon, il n'y a point de mot oisif ; et qu'un mot qui n'est pas oisif représente une chose, et une chose si essentielle, qu'en substituant à un mot son synonyme le plus voisin, ou même au synonyme le mot propre, on fera quelquefois entendre le contraire de ce que l'orateur ou le poète s'est proposé³⁶.

Ce qui s'énonce dans cette parole passionnée de philosophe sur le style n'est rien d'autre, dans le sillage du *Salon de 1767*, que la mise en œuvre d'une philosophie qui donne sa pleine part à l'écriture qui la fait advenir. Cette philosophie n'en explicite pas tant ses prémisses ou n'en théorise sa démarche qu'elle se dit, plutôt, dans le déploiement de son discours. C'est là, en effet, qu'il nous faut lire, prise sur le vif, la pensée en mouvement, car c'est bien la pensée au travail que le philosophe entend explorer, et figurer. L'être y laisse place aux manières

36 Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIII, p. 461-462.

d'être, la substance à la relation, le nom à l'adjectif, car, comme le philosophe l'affirme dans la *Lettre sur les sourds et muets*, « le substantif n'[est] proprement rien, et [...] l'adjectif [...] tout³⁷ ».

Pour mieux comprendre les enjeux du débat, revenons au polype figure de l'invention, qui est pour Diderot l'occasion d'interroger la langue dans sa capacité à scénographier la pensée. La métaphore de l'hydre, animal un et pluriel à la fois, fait écho à une question que Diderot aborde en détail dans la *Lettre sur les sourds*, à propos de l'incapacité pour la langue à restituer la vitesse et la complexité de la pensée :

Je mangerais volontiers icelui, ne sont que des modes d'une seule sensation. *Je*, marque la personne qui l'éprouve ; *mangerais*, le désir et la nature de la sensation éprouvée ; *volontiers*, son intensité ou sa force ; *icelui*, la présence de l'objet désiré ; mais la sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours ; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois ; c'est ce qu'elle exécuterait à merveille sur un clavecin oculaire. [...] Aucune langue n'approcherait de la rapidité de celle-ci. Mais au défaut de plusieurs bouches voici ce qu'on a fait : on a attaché plusieurs idées à une seule expression ; si ces expressions énergiques étaient plus fréquentes, au lieu que la langue se traîne sans cesse après l'esprit, la quantité d'idées rendues à la fois pourrait être telle que la langue allant plus vite que l'esprit, il serait forcé de courir après elle³⁸.

Des vingt bouches de la sensation aux cent têtes de l'hydre, une cohérence se fait jour par-delà la spécificité de chaque élément : le pari est de conjurer la contrainte imposée par la nature des canaux de médiation ou dictée par la tradition. Il s'agit, dans chacun des cas, de restituer une unité complexe – la pensée, le monde – dans la diversité des manifestations particulières – et concomitantes – qui la constituent. La mention du clavecin oculaire du père Castel, apparue pour la première fois dans *Les Bijoux indiscrets*, confirme l'importance pour Diderot de ce paradigme de questionnement qui engage le

37 *Ibid.*, t. IV, p. 135. « Les objets sensibles ont les premiers frappé les sens, et ceux qui réunissaient plusieurs qualités sensibles à la fois ont été les premiers nommés ; ce sont les différents individus qui composent cet univers. On a ensuite distingué les qualités sensibles les unes des autres, on leur a donné des noms ; ce sont la plupart des adjectifs. Enfin, abstraction faite de ces qualités sensibles, on a trouvé ou cru trouver quelque chose de commun dans tous ces individus, comme l'impénétrabilité, l'étendue, la couleur, la figure, etc. et l'on a formé les noms métaphysiques et généraux, et presque tous les substantifs. Peu à peu on s'est accoutumé à croire que ces noms représentaient des êtres réels : on a regardé les qualités sensibles comme de simples accidents ; et l'on s'est imaginé que l'adjectif était réellement subordonné au substantif, *quoique le substantif ne soit proprement rien, et que l'adjectif soit tout* » (*ibid.* ; nous soulignons).

38 *Ibid.*, p. 158.

problème de la représentation des objets de pensée et la restitution de la pensée elle-même, en tant que phénomène dynamique, comme objet de représentation.

La question de la représentation met en jeu le problème – épistémologique – de sa « nature » et de ses possibilités et celui – poétique – de ses moyens et de leur agencement. La *Lettre sur les sourds* insiste précisément sur ces deux aspects, c'est-à-dire, à la fois, sur l'irréductible déphasage entre la pensée et la langue, entre l'idée et son expression, et sur les moyens envisageables, sinon pour y remédier, du moins pour en atténuer l'écart. Écoutons tout d'abord le constat que dresse le philosophe de ce que l'on pourrait appeler le « retard » de la langue sur la pensée :

Autre chose est l'état de notre âme ; autre chose le compte que nous en rendons soit à nous-mêmes, soit aux autres : autre chose, la sensation totale et instantanée de cet état ; autre chose, l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre. Notre âme est un tableau mouvant, d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup [...] combien notre entendement est modifié par les signes ; et que la diction la plus vive est encore une froide copie de ce qui s'y passe³⁹.

594

Conjurer le retard de la langue sur la pensée, qui est aussi, en termes matérialistes, retard de la pensée sur le corps⁴⁰ : voilà, pour l'encyclopédiste-écrivain, le défi à relever, qui place l'écriture, le style, au cœur même de sa pratique. Une telle démarche sera « engastrimuthe⁴¹ » – ventriloque – ou ne sera pas : il s'agit, hors des sites discursifs et génériques classiques de la philosophie, de donner voix, rythme et corps à la pensée à partir de lieux d'énonciation hétérodoxes et dans un cadre (épistémologique, mais aussi poétique) renouvelé, de faire apparaître des relations inouïes, bref d'inventer. Viendront, quelques années plus tard, *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le Fataliste*, *Le Rêve de D'Alembert*, qui sont autant d'exemples de fictions qui non seulement donnent à penser, mais qui, ce faisant, laissent apparaître un monde nouveau.

Surmonter – détourner – les contraintes de la linéarité, donner à saisir le multiple dans son immédiateté. Dès la *Lettre sur les aveugles*, bien avant que ne surgisse le modèle du polype, et deux ans avant que n'apparaisse la figure

39 *Ibid.*, p. 162.

40 Sur ce sujet, on lira, de Bernard Sichère, *Éloge du sujet. Du retard de la pensée sur les corps*, Paris, Grasset, 1990.

41 Le mot est utilisé par le métanarrateur de *Jacques le Fataliste*. Il apparaît sous la plume de Diderot dans *Les Bijoux indiscrets* (dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 65).

de l'hiéroglyphe, dont il sera tantôt question, Diderot esquisse une théorie des « expressions heureuses » – ébauche qui répond précisément au problème de la représentation – qu'il définit ainsi :

ce sont celles qui sont propres à un sens, au toucher, par exemple, et qui sont métaphoriques en même temps à un autre sens, comme aux yeux ; d'où il résulte une double lumière pour celui à qui l'on parle ; la lumière vraie et directe de l'expression, et la lumière réfléchie de la métaphore⁴².

Riche de métaphores, l'aveuglement de Saunderson est lui-même métaphore du travail de l'écrivain (du penseur) étranger à sa propre langue – et à sa propre pensée, dans la mesure où les passions agissent comme *punctum cæcum* –, où l'aveuglement (une certaine forme de non-savoir) se fait condition de l'invention, tout comme le *punctum cæcum* est condition de la vision :

Il est évident que dans ces occasions, Saunderson, avec tout l'esprit qu'il avait, ne s'entendait qu'à moitié ; puisqu'il n'entendait que la moitié des idées attachées aux termes qu'il employait. Mais qui est-ce qui n'est pas de temps en temps dans le même cas ? [...] J'ai remarqué que la disette de mots produisait aussi le même effet [n'entendre que la moitié des idées attachées aux termes qu'on emploie] sur les étrangers à qui la langue n'est pas encore familière : ils sont forcés de tout dire avec une très petite quantité de termes, ce qui les contraint d'en placer quelques-uns très heureusement. Mais toute la langue en général étant pauvre de mots propres pour les écrivains qui ont l'imagination vive, ils sont dans le même cas que les étrangers qui ont beaucoup d'esprit, les situations qu'ils inventent, les nuances délicates qu'ils aperçoivent dans les caractères, la naïveté des peintures qu'ils ont à faire, les écartent à tout moment des façons de parler ordinaires, et leur font adopter des tours de phrases qui sont admirables toutes les fois qu'ils ne sont ni précieux ni obscurs, défauts qu'on leur pardonne plus ou moins difficilement, selon qu'on a plus d'esprit soi-même et moins de connaissance de la langue⁴³.

Restituer la réalité plurielle et instantanée de la perception, des processus cognitifs, prendre la pensée de vitesse, et le savoir du monde dont elle rend compte : c'est, également, le souhait de Diderot éditeur d'une *Encyclopédie* menacée d'inactualité face à l'implacable passage du temps qui rend aujourd'hui caduc, ou réduit tout au moins au statut d'archive historique, ce qui hier faisait actualité. C'est aussi, pour Diderot écrivain, le rêve d'une parole vive, polyphonique, « hiéroglyphique ». Écoutons plutôt :

⁴² *Ibid.*, t. IV, p. 41.

⁴³ *Lettre sur les aveugles*, dans *ibid.*, p. 41-42.

Il faut distinguer dans tout discours en général la pensée et l'expression ; si la pensée est rendue avec clarté, pureté et précision, c'en est assez pour la conversation familière : joignez à ces qualités le choix des termes, avec le nombre et l'harmonie de la période, et vous aurez le style qui convient à la chaire ; mais vous serez encore loin de la poésie, surtout de la poésie que l'ode et le poème épique déploient dans leurs descriptions. Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? j'en ai quelquefois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire, en ce sens, que toute poésie est emblématique⁴⁴.

596

Le projet de Diderot se précise encore, solidement ancré dans une philosophie du langage. Répétons-le, car l'argument est d'importance : il s'agit bien, par la poésie – qu'il faut entendre dans une acception élargie de mise en discours performative, « emblématique » –, de porter la pensée là où la philosophie traditionnelle n'osait s'égarer. Par son caractère « hyphologique⁴⁵ », qui signe la dissolution d'une énonciation qui garantirait l'autorité d'un sens unifié et revendique la textualité – et la texture – changeante du tissu discursif, le discours poétique brise la linéarité logiciste de la consécution et de la conséquence, et donne simultanément à voir, à sentir et à entendre non seulement la chose qu'il met en mots, mais les réseaux sensoriels et sémantiques qui en ont produit la représentation. Cependant, à l'instar du chant du rossignol, « l'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde, nous confie Diderot ;

44 *Lettre sur les sourds*, dans *ibid.*, p. 169.

45 Le néologisme est de Roland Barthes, qui le propose dans *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 100-101, à l'occasion d'une réflexion sur le « tissu » du texte : « *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture –, le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée). » Peut-être le terme « histologique », emprunté à *La Dissémination* de Jacques Derrida, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 73, rend-t-il encore plus adéquatement compte de ce qui se joue ici de tissage du texte, *istos* signifiant à la fois le métier du tisserand, la trame, le tissu, la pièce de toile, la toile d'araignée et la cellule d'abeille, c'est-à-dire le texte et le travail du texte, à la fois le sens que travaille le texte et le texte travaillé de sens.

il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement⁴⁶ » ; en d'autres mots, être écrivain-philosophe.

« HORS-D'ŒUVRE » :

LE SUJET DE L'INVENTION OU PENSÉES SUR LE PHILOSOPHE-ARTISTE⁴⁷

Vagabond, curieux des exceptions, plus prompt à soulever des questions qu'à asséner des vérités, le savoir qui se dessine ici, on s'en doute, est aux antipodes de l'injonction martiale des Lumières triomphantes. Diderot y fait entendre le brouhaha du monde et signale la fragilité de l'ordre. Au cœur d'un siècle soucieux de système, l'encyclopédiste fait signe vers une philosophie de la circonstance, du particulier et de l'hétérogène, qui ne peut manquer de faire retour sur l'abstraite métaphysique, mais tout aussi bien sur un certain positivisme scientifique oublieux du « compliqué », dogmes tous deux inaptes à rendre compte des insensibles mais irréductibles différences entre les choses, entre les êtres. Dès lors, en effet, que le monde change sans cesse, emportant dans son flux le rêve d'une immuabilité pérenne, dès lors qu'il n'y a rien de précis en nature, que tout animal est plus ou moins plante, toute plante plus ou moins minéral, tout homme (*homo*) plus ou moins animal mais, aussi bien, tout homme (*vir*) plus ou moins femme, dès lors que des océans couvriront un jour les terres fertiles où croissent les moissons, que des déserts s'étendront là où fourmille une humanité laborieuse, dès lors que toute conversation est un compte fait, qui porte à forclusion la circulation inaltérée d'un sens unifié, dès lors, enfin, que nous sommes nous, toujours nous, et pas une minute les mêmes, que nous avons, en une journée, cent physionomies diverses⁴⁸, se pose avec acuité la question d'une philosophie qui rende compte, sans les réduire, des infinies métamorphoses du monde et de l'homme dans le monde. En matérialiste conséquent, Diderot a relevé ce défi, expérimenté les formes susceptibles de porter ce nouveau regard sur la nature en tentant de restituer les faisceaux de sensations liés aux expériences cognitives et esthétiques qui contribuent à former l'être humain.

L'originalité de la démarche du philosophe, là où joue au mieux sa capacité d'invention, réside dans ce que l'on pourrait appeler son parti pris de l'écart – où l'on retrouve le rossignol de la fable et ses improvisations enchanteresses –, qu'il

46 Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 169.

47 L'expression est de Jean-Noël Vuarnet, qui en étudie les figures dans l'ouvrage du même nom, et qui pose précisément la question du rapport entre connaissance et invention, théorie et création (*Le Philosophe-Artiste*, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1977).

48 Le lecteur familier de Diderot aura identifié des figures textuelles qui sont autant de réécritures de tel ou tel passage du *Rêve de D'Alembert*, des *Éléments de physiologie*, du *Voyage à Bourbonne*, du *Paradoxe sur le comédien* et du *Salon de 1767*.

faut entendre comme pratique de la marge⁴⁹, mais, tout aussi bien, comme exploration de l'entre-deux des oppositions, des genres, des pratiques, écart où se glisse la voix du philosophe-artiste, qui se fait mise en relation – du passé et du présent, de soi et de l'autre, du local et du global, de la norme et de l'exception. Cette réflexion sur l'écart, elle est à l'œuvre dans le discours de l'encyclopédiste curieux des monstres physiques et moraux⁵⁰; elle l'est aussi dans celui du métanarrateur de *Jacques le Fataliste* dans son rapport à l'hypotexte sternien; elle l'est encore dans les commentaires marginaux des textes d'Helvétius ou d'Hemsterhuis, exercices dialogiques qui sont autant de relances de la réflexion; elle l'est enfin, pour s'en tenir à ce dernier exemple, dans le travail du biographe de Sénèque dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, où nous est confié un protocole de lecture, qui procède de l'écart même du texte de Diderot et de celui de Sénèque, pli que le biographe-commentateur engage le lecteur à parcourir par un incessant travail de va-et-vient, exercice de lecture qui ne peut, dès lors, être que tissage d'une trame qui fait tenir ensemble l'un et l'autre⁵¹. Aux confins de cette pratique de l'écart, pointe extrême révélatrice d'une véritable posture critique, il nous faut évoquer le Diderot traducteur de Shaftesbury qui, nous dit-il, ferme l'ouvrage qu'il entend traduire, comme si l'oubli – littéral – de l'hypotexte constituait une propédeutique à sa recreation, comme si, pour être plus « fidèle » à la lettre et à l'esprit de l'œuvre, pour la réinventer dans une autre langue, il fallait savoir se placer dans l'imparable de son absence. Pour être paradoxal, le point de fuite n'en est pas moins éclairant.

Rossignol, polype : deux figures d'une poétique de l'invention portée par une écriture travaillée de tous les ailleurs qu'elle traverse, qu'elle *enchante* en retour dans un emportement des choses, des êtres et des idées où se brouille l'irrévocable

49 Sur ce point, nous renvoyons au dossier des *Diderot Studies*, 34 (Genève, Droz, 2014) consacré à la notion de *supplément* chez Diderot (colloque d'Oxford, 2009) ainsi qu'à la thèse de Franck Cabane, *L'Écriture en marge dans l'œuvre de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 2009.

50 Diderot directeur de l'*Encyclopédie* énonce clairement ce parti pris : « Il importe quelquefois de faire mention des choses absurdes [...] seulement pour l'histoire de l'esprit humain, qui se dévoile mieux dans certains travers singuliers que dans l'action la plus raisonnable. Ces travers sont pour le moraliste ce qu'est la dissection d'un monstre pour l'historien de la nature : elle lui sert plus que l'étude de cent individus qui se ressemblent » (Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, p. 242).

51 « Je ne compose point, je ne suis point auteur ; je lis ou je converse ; j'interroge ou je répons. Si l'on n'entend que moi, on me reprochera d'être décousu, peut-être même obscur, surtout aux endroits où j'examine les ouvrages de Sénèque ; et l'on me lira, je ne dis pas avec autant de plaisir, comme on lit les *Maximes* de la Rochefoucauld et un chapitre de la Bruyère : mais si l'on jette alternativement les yeux sur la page de Sénèque et sur la mienne, on remarquera dans celle-ci plus d'ordre, plus de clarté, selon qu'on se mettra plus fidèlement à ma place, qu'on aura plus ou moins d'analogie avec le philosophe et avec moi ; et l'on ne tardera pas à s'apercevoir que c'est autant mon âme que je peins que celle des différents personnages qui s'offrent à mon récit » (*ibid.*, t. XXV, p. 36).

précision du trait qui divise et où s'affirme la puissance inventive de l'esquisse. Dans son remarquable petit livre précisément intitulé *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, Élisabeth de Fontenay résume élégamment ce mouvement :

Car Diderot est un fleuve, et les paysages mouvementés qu'il traverse sont les genres d'écriture et de pensée qu'il pénètre et qu'il délaisse. Comme les eaux sont constamment gonflées d'affluents et que le débit est le plus souvent excessif, les paysages inondés se brouillent comme au temps d'avant le temps, quand il y avait le chaos, l'indistinction originelle : mais cette confusion-là est une décréation concertée, non une retombée en enfance. Le fleuve charrie toutes sortes d'alluvions, laisse ses bras extravaguer puis s'interrompre⁵².

Plus que tout autre, en ce XVIII^e siècle qui invente la météorologie, Diderot sait que l'ordre est rare, bordé de désordre, et qu'il n'est de ciel, aussi lumineux soit-il, qui ne puisse être, de façon aussi circonstancielle qu'impromptue, offusqué par un inopportun nuage. De la production de ce penseur vif-argent plus prompt « à former des nuages qu'à les dissiper, et à suspendre les jugements qu'à juger⁵³ », philosophie des corps mêlés rétive aux résolutions hâtives, pratique multiforme de la dissonance et de la « dissemblance⁵⁴ » où l'écriture porte en ses scénographies l'économie de cela même qu'elle essaie de penser, l'on pourrait dire qu'elle est un « hors-d'œuvre », à l'image de l'encyclopédiste qui confie à Grimm son sentiment d'inadéquation à l'ordre du monde⁵⁵. Par cette heureuse expression, nous proposons d'entendre, à rebours d'une monumentalité tournée vers une postérité immuable, la constante métamorphose d'une œuvre

52 Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, op. cit., p. 18-19.

53 Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 162.

54 L'*incipit* de l'article de Jean Dagen intitulé « Diderot et la logique de la dissemblance », dans Francisco Lafarga (dir.), *Diderot*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1987, p. 73-86, p. 73, résume finement cette pratique : « Le divers, le multiple, l'hétérogène, l'imprévisible, le changeant, et donc le concret, le singulier, l'anormal même et le monstrueux, c'est vers quoi il faut que se tourne, à quoi il faut que se convertisse la pensée, sous peine de n'être plus pensée que du rien, c'est-à-dire de l'universel abstrait : en constituant cette exigence en principe qu'il était d'une argumentation théorique naturellement proliférante et polymorphe, en la transposant dans ses œuvres que l'on dit littéraires, Diderot donne à comprendre que la perception de la différence fait la différence de la perception, qu'est réflexion originale la réflexion sur l'original. »

55 Lettre à Grimm, datation imprécise [l'édition de Roth et Varloot propose août-septembre 1769], dans Diderot, *Correspondance*, éd. cit., t. XVI, p. 56 : « Grimm mon ami, vous avez raison. [...] Je suis dans la chaîne générale, sans pouvoir ni la suivre ni la mener. Je suis un hors d'œuvre. Je suis assez monstre pour coexister mal à l'aise, pas assez monstre pour être exterminé. » Sur ce sujet, on lira Jean-Claude Bonnet, « Le fantôme de l'écrivain », *Poétique*, 63, septembre 1985, p. 259-277, ainsi que Georges Benrekassa, « Diderot, l'absence d'œuvre », *Cahiers Textuel*, 11, « Études sur *Le Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot », dir. Georges Benrekassa, Marc Buffat et Pierre Chartier, 1992, p. 133-140. « Absence d'œuvre », terme qu'utilise Michel Foucault en annexe à *l'Histoire de la folie à l'Âge classique* (Paris, Gallimard, 1972, p. 575), me semble recouvrir une modernité plus récente, qu'incarnent Roussel ou Artaud.

ouverte aux quatre vents, à l'image de l'énigmatique château de *Jacques* et de son frontispice aux abstruses armoiries, dont la devise vaut autant pour les voyageurs qui s'y égarent que pour le lecteur d'hier et d'aujourd'hui : « Je n'appartiens à personne, et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez⁵⁶. » Sans doute est-ce là, pour Diderot, ce que signifie et à quoi est destinée l'invention : faire résonner le monde, et ce faisant faire monde, sans faire système. Être rossignol, en somme.

56 Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XXIII, p. 43.

DIDEROT EN PRÉCURSEUR DE MICHEL SERRES,
PRIGOGINE ET MERLEAU-PONTY¹

Else Marie Bukdahl

Philosopher, c'est anticiper.

Michel Serres²

L'intérêt croissant porté à Diderot est sans aucun doute lié au fait qu'il est, sans conteste, le plus radical et le plus audacieux des philosophes des Lumières. Il cherche sans cesse à se confronter à de nouvelles limites, et trouve de nouvelles solutions à des problèmes déjà connus. Il répond moins qu'il n'interroge. Libre de tout préjugé, volontiers provocateur, il n'a cessé, avec une énergie étonnante, d'apporter ses idées personnelles à tous les nouveaux points de vue qui apparaissaient de son temps dans la philosophie, les sciences de la nature, la littérature, l'esthétique et l'art.

La grande *Encyclopédie*, dont il fut le rédacteur et un contributeur assidu, est peut-être l'expression la plus visible de ses tentatives acharnées pour imposer au peuple un apport de qualité issu des Lumières, pour développer son sens critique, et de la sorte saper indirectement le régime autoritaire que contrôlaient la monarchie absolue et l'Église. Il était convaincu qu'une telle œuvre au service des Lumières et un tel apprentissage du jugement critique constituaient la condition sine qua non pour que la démocratie telle qu'il la décrit dans la dernière partie de sa vie puisse devenir réalité. Et c'est bien ce but qui de nos jours a conservé son caractère actuel. Si tant de nos contemporains voient dans les œuvres de Diderot un aspect qui les concerne et qui a gardé toute son actualité, ceci est aussi dû au fait que les interprétations qu'il donne du monde qui lui était contemporain présentent des parallèles avec celles qui dominent notre époque. Il pense en pluralités qui ne sont jamais soumises à une unité, mais qui cependant sont marquées par des démarches unificatrices. Le « devenir », le « mouvement », la « transformation éternelle », la « complexité », les « processus de formation artistique » et « l'énergie de la cause productrice » sont des

1 Je remercie Anne-Marie Kiener pour sa correction et sa traduction de cet article.

2 Frédéric Poletti, « Le grand récit de Michel Serres », *Philosophie magazine*, 11, été 2007.

éléments de base de sa théorie de la connaissance. C'est bien pourquoi elle est si souvent comparée à la vision du monde que nous présente un philosophe aussi important que Michel Serres dans ses ouvrages, en particulier dans *Hermès*, I, *La Communication* (1968) et *Hermès*, II, *L'Interférence* (1972)³. Michel Serres et Diderot, chacun à leur manière, insistent sur le fait que tant dans l'univers du réel que dans celui de la fiction, les conceptions relevant de la globalité de même que les synthèses ne sont souvent que des hypothèses qu'il est difficile de transformer en réalité. Les deux philosophes s'accordent aussi pour reconnaître que sans idées ou visions audacieusement novatrices, il n'est pas possible de mettre en perspective le processus de la connaissance et de découvrir de nouvelles relations dans un monde qui consiste en une trame de diverses contingences soumises à la loi de la transformation. Notre univers est, comme le dit si bien un critique farouche du positivisme, Ilya Prigogine, « marquée du signe de l'insécurité radicale⁴ ».

602

Toute l'œuvre de Diderot, que ce soit dans les domaines de la philosophie, de l'esthétique, de la critique d'art, de la création littéraire, présente un réseau relevant presque du labyrinthe composé d'ouvertures et de traces qui se recourent. Ceci traduit bien le fait qu'à chaque instant, Diderot s'est préoccupé de recueillir et d'interpréter un savoir fondé sur l'expérience sans renoncer pour autant à une pensée débridée. À beaucoup de points de vue, il ressemble au philosophe visionnaire et à l'artiste qui sont décrits de la façon suivante dans l'article de l'*Encyclopédie* consacré au « génie » :

Il [le *génie*] jette sur la nature des coups d'œil généraux et perce ses abîmes [...]. Le *génie* hâte cependant les progrès de la philosophie par les découvertes les plus heureuses et les moins attendues : il s'élève d'un vol d'aigle vers une vérité lumineuse, source de mille vérités auxquelles parviendra dans la suite en rampant la foule timide des sages observateurs. Mais à côté de cette vérité lumineuse, il placera les ouvrages de son imagination⁵.

Sur les murs de la bibliothèque de l'École centrale de Lyon, Michel Serres a, en 2006, gravé des sentences correspondant à la description que fait Diderot

3 Voir par exemple Gerhardt Stenger, *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*, Paris, Universitas, 1994, p. 213, et Annie Ibrahim, *Diderot et la question de la forme*, Paris, PUF, 1999, p. 9.

4 Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1979 [2^e éd. 1986, avec préface et appendices], p. 392.

5 L'article « Génie » (*Encyclopédie*, Paris, Le Breton, David, Briasson, Durand, 1757, t. VII, p. 582-584) fut écrit par Saint-Lambert, mais fut peut-être corrigé par Diderot dont on reconnaît le style élégant. Ce point de vue ne peut cependant pas être étayé par des arguments irréfutables. C'est pourquoi l'article « Génie » ne figure pas dans la dernière édition des œuvres complètes de Diderot. Article « Génie », dans Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1959, p. 13-14.

du « génie » : « L'invention est le seul acte intellectuel vrai, la seule action d'intelligence. L'invention seule prouve qu'on pense vraiment. » Michel Serres préfère le chaos créateur et ceux dont « l'œuvre défie tout classement et qui sèment à tout vent fécondent l'inventivité alors que les méthodes pseudo-rationnelles n'ont jamais servi de rien⁶ ».

L'absence de positions où l'on campe indéfiniment, les tentatives audacieuses pour sortir des sentiers battus et le dépassement de tout schéma intellectuel se basant sur la seule inertie due à l'habitude constituent les raisons principales pour lesquelles Diderot a su exposer des idées et points de vue n'ayant en rien perdu de leur actualité. À ceci s'ajoute la capacité de Diderot à concevoir le manque de sécurité et l'imprévisible comme des éléments qui libèrent des contraintes.

Ilya Prigogine et Isabelle Stengers intègrent la philosophie de la nature de Diderot dans leurs propres analyses de la nouvelle science de la nature et les nouvelles passerelles qu'ils jettent entre la culture et le travail scientifique. Ilya Prigogine (1917-2003) a reçu le prix Nobel de chimie en 1977 pour ses contributions à la thermodynamique de non-équilibre, en particulier la théorie des structures dissipatives appelées également structures auto-organisées et émergentes. Ilya Prigogine souligne que le terme de structure dissipative traduit « l'association entre l'idée d'ordre et l'idée de gaspillage » et exprime une constatation fondamentalement nouvelle qu'il décrit ainsi :

[...] la dissipation d'énergie et de matière – généralement associée aux idées de perte de rendement et d'évolution vers le désordre – devient, loin de l'équilibre, source d'ordre; la dissipation est à l'origine de ce qu'on peut bien appeler de nouveaux états de la matière⁷.

Les structures dissipatives sont importantes pour le développement biologique et pour la morphogenèse. La découverte des structures dissipatives a eu pour résultat que l'irréversibilité, loin de l'équilibre, peut jouer un rôle constructif et *devenir source d'ordre*.

L'ouvrage remarquable d'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers *La Nouvelle Alliance* porte le sous-titre *Métamorphose de la science* parce qu'il présente de nouvelles voies au sein des sciences de la nature et rétablit l'antique alliance entre l'homme et la nature, démantelée par des physiciens antérieurs. Michel Serres, qui lui-même s'était mis en quête du passage du nord-ouest entre les

6 Loys, « L'acculture en Serres. Quand l'optimisme numérique devient mortifère », *La Vie moderne*, www.laviemoderne.net/lames-de-fond/037-l-acculture-en-serres, mis en ligne le 13 janvier 2013, consulté le 8 octobre 2015, p. 13.

7 Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, *op. cit.*, p. 215-216.

nombreuses sciences exactes et sciences humaines⁸, qualifie le message du livre de nouvelle du siècle. Il souligne que nous disposons à présent du livre sur *La Nouvelle Alliance* que nous ne pouvons lire sans nourrir d'espérances⁹. Dans ce livre, Ilya Prigogine explique qu'il y a deux modèles ayant dominé la vision du monde occidental. D'abord celui d'Aristotèle, et plus tard celui de Galilée. Lequel devons-nous choisir ?

« Faut-il, demande Prigogine, pour comprendre les processus naturels, observer le mouvement des astres, ou bien les êtres vivants qui peuplent la terre ? » Il ne cache pas que « l'inspiration vitaliste » et surtout « les causes finales aristotéliennes » ont été repoussées à l'arrière-plan. On a pourtant continué à poser la question de l'organisation vivante. Et « à l'époque même du triomphe newtonien » Diderot fut l'un des rares à voir clairement que la physique n'avait pas apporté de réponse à cette question. Car – comme l'exprime Ilya Prigogine – « dans un entretien imaginaire avec D'Alembert, Diderot se met en scène lui-même, faisant éclater l'insuffisance de l'explication mécaniste¹⁰ ». Il fait allusion au *Rêve de D'Alembert*, où Diderot a synthétisé sous forme de dialogue la vision du monde sur laquelle il a longtemps travaillé et qui implique une rupture logique non seulement avec le dualisme de Descartes, mais encore avec la théorie matérialiste réductionniste de l'époque. À la place, il développe ce qu'on pourrait appeler un matérialisme biologique dialectique.

Il déclare qu'il n'y a aucune différence fondamentale entre l'âme et le corps, entre l'organique et l'inorganique. Il n'existe de différence qu'entre ce que l'on appelle « sensibilité inerte » dans les phénomènes inorganiques et « sensibilité active » dans les phénomènes organiques. Selon Diderot, la sensibilité est synonyme de « mouvement », « force » et « énergie ». C'est ainsi qu'à ses yeux, la matière contient de l'énergie, mais une énergie qui est surtout potentielle. Il localise cette énergie dans les petites molécules. Sa conception de la molécule s'appuie sur la théorie de la « molécule organique » que Buffon a exposée¹¹. Les molécules sont en interaction constante et forment de nouveaux phénomènes et corps complexes¹². Diderot considère la terre et l'univers tout entier comme une masse où bouillonnent des énergies comprimées, qui sont animées d'actions et réactions. Ilya Prigogine montre, grâce à un simple exemple tiré du *Rêve*

8 Michel Serres a développé ce thème dans *Le Passage du nord-ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

9 *Id.*, « Une présentation de *La Nouvelle Alliance*. Commencement », *Le Monde*, 4 janvier 1980.

10 Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, *op. cit.*, p. 134.

11 Voir Georges-Louis Leclerc Buffon, *Histoire naturelle*, Paris, Imprimerie royale, 1759, t. III, 1948.

12 Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, éd. Michel Delon, George Dulac, Jean Mayer, dans *Œuvres complètes*, éd. dir. Herbert Dieckmann, Jean Fabre, Jacques Proust, Jean Varloot *et al.*, Paris, Hermann, 1975-2004, t. XVII, p. 103-105.

de *D'Alembert*, comment le matérialisme biologique de Diderot, en défiant D'Alembert à l'aide des questions suivantes, comporte une critique de la science newtonienne :

Voyez-vous cet œuf? c'est avec cela qu'on renverse toutes les écoles de théologie et tous les temples de la terre. Qu'est-ce que cet œuf? une masse insensible avant que le germe y soit introduit; et après que le germe y est introduit, qu'est-ce encore? une masse insensible, car ce germe n'est lui-même qu'un fluide inerte et grossier. Comment cette masse passera-t-elle à une autre organisation, à la sensibilité, à la vie? Par la chaleur. Qu'y produira la chaleur? Le mouvement. Quels seront les effets successifs du mouvement? Au lieu de me répondre, asseyez-vous, et suivons-les de l'œil de moment en moment. D'abord c'est un point qui oscille, un filet qui s'étend et qui se colore; de la chair qui se forme; un bec, des bouts, d'ailes, des yeux, des pattes qui paraissent; une matière jaunâtre qui se dévide et produit des intestins; c'est un animal. Cet animal se meut, [...] il désire, il jouit, il a toutes vos affections, toutes vos actions, il les fait. Prétendez-vous avec Descartes que c'est une pure machine imitative? mais les petits enfants se moqueront de vous, et les philosophes vous répliqueront que si c'est là une machine, vous en êtes une autre. Si vous avouez qu'entre l'animal et vous il n'y a de différence que dans l'organisation, vous montrerez du sens et de la raison [...]. Écoutez-vous et vous aurez pitié de vous-même, vous sentirez que pour ne pas admettre une supposition simple qui explique tout, la sensibilité, propriété générale de la matière ou produit de l'organisation, vous renoncez au sens commun et vous précipitez dans un abîme de mystères, de contradictions et d'absurdités¹³.

Dans son commentaire de ce passage surprenant, Ilya Prigogine souligne que « contre le temple de la mécanique rationnelle, contre tous ceux qui annoncent que la nature matérielle n'est que masse inerte et mouvement, Diderot en appelle[.] L'organisation apparemment spontanée de l'embryon¹⁴ ». Il ne doute pas que Diderot voit clairement « le spectacle du développement progressif » dans le monde biologique et ils s'entendent sur le fait que la nature possède en elle-même, par elle-même, son propre dynamisme. Il ajoute que Diderot voit nettement que « le système newtonien constitue un *système du monde* » qui ne peut absolument pas expliquer la présence des « structures locales organisées et actives », qui caractérisent l'espace proprement biologique dans le rêve décrit par Diderot. Ces structures apparaissent chez Prigogine dans un nouveau contexte précisé en tant que structures dissipatives appelées également

13 *Ibid.*, p. 103-105.

14 Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, *op. cit.*, p. 133.

structures auto-organisées. Car – ajoute Ilya Prigogine – « le système newtonien ne donne aucun sens à la différenciation de l'espace, à la constitution de limites naturelles, à l'apparition d'un fonctionnement organisé, bref à aucun des processus qu'implique le développement d'un être vivant »¹⁵. Ilya Prigogine lie son interprétation de l'individu à sa conception bien documentée de ce que « la matière peut s'auto-organiser ». Car « l'auto-organisation » est justement « ce qui est à la base de la notion d'individu, d'individualité. En vérité, la nature est bien plus active et bien plus cohérente que l'image qu'on en fait »¹⁶. Diderot propose une esquisse de cette conception, mais sous forme de rêve, pour faire observer qu'il n'a aucune preuve de ce qu'il avance. Il souligne que la matière contient de l'énergie. Par leurs actions et leurs réactions, les molécules engendrent les différents phénomènes du monde, des êtres humains, des animaux, etc.¹⁷. En poursuivant cette analyse, formulée avec Ilya Prigogine, Isabelle Stengers met l'accent sur le fait que « s'il faut qu'il y ait une compréhension matérialiste de la manière substantielle dont nous acquérons la sensibilité, la vie, la mémoire, la conscience, les passions et la pensée », cela présuppose que n'intervienne aucune autorité qui – au nom de la raison – arrête la recherche¹⁸.

Chez Diderot comme, dans une certaine mesure, chez D'Holbach également, Prigogine voit apparaître les contours de « cette science nouvelle, science de la nature vivante et organisée » du baron d'Holbach a fait des études de chimie, Diderot s'est intéressé à la médecine, mais – souligne Ilya Prigogine – tous deux sont d'accord sur le fait qu'il est nécessaire « d'opposer à la masse inerte et aux lois universelles de la mécanique, la matière active, capable de s'organiser, de produire les êtres vivants¹⁹ ». Diderot a également esquissé l'interaction entre ce qui est local et ce qui est global dans le processus de création. Ou comme le dit Ilya Prigogine :

La sensibilité de l'organisme entier n'est que la somme de celles de ses parties, comme l'essaim d'abeilles, au comportement globalement cohérent, est créé par l'interaction locale, de proche en proche, entre les abeilles ; il n'y a pas plus d'âme humaine que d'âme de la ruche²⁰.

15 *Ibid.*, p. 135.

16 Ilya Prigogine, « L'Homme devant l'incertain », conférence aux 7^e journées européennes de thermodynamique contemporaine, 2001.

17 Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVII, p. 118.

18 « [...] s'il faut qu'il y ait une compréhension matérialiste de la manière substantielle dont nous acquérons la sensibilité, la vie, la mémoire, la conscience, les passions et la pensée » : Isabelle Stengers, « Diderot's egg. Divorcing materialism from eliminativism », *Radical Philosophy*, 144, juillet-août 2007, p. 4 (je traduis).

19 Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, op. cit., p. 136.

20 *Ibid.*

C'est pourquoi cela n'a rien de surprenant que Diderot compare « les grands mécaniciens, les Euler, Bernoulli, D'Alembert aux pyramides égyptiennes », qui constituent les témoignages grandioses et impressionnants d'une importante contribution, mais qui seront cependant repoussés à l'arrière-plan dans le futur. Car Diderot sait bien que « la vraie science, vivante et féconde se poursuivra ailleurs²¹ ».

Comment – demande Diderot – peut-il y avoir de la place pour une conception « des forces créatrices » et « de la mémoire » dans le matérialisme biologique dialectique ? Dans *Le Rêve de D'Alembert*, il esquisse ce que l'on pourrait appeler « une théorie de l'action réciproque psychophysiologique ». Selon cette théorie, l'activité intellectuelle de l'homme peut se ramener à « l'origine du faisceau » c'est-à-dire à la conscience ou au cerveau, et aux « fibres nerveuses » de celui-ci²². Déjà dans le *Salon de 1767*, qui comporte tant d'études préliminaires au *Rêve de D'Alembert*, il a esquissé cette théorie. Dans le *Salon de 1767*, il compare le cerveau à une araignée, les fibres nerveuses aux pattes ou à la toile de l'arthropode. Le cerveau étant le siège de la mémoire, non seulement il doit classer les informations que lui transmettent les cinq sens, mais encore les interpréter à la lumière des expériences déjà enregistrées. C'est probablement d'une série d'études concernant les divers comportements de l'organisme aussi bien à l'état de veille qu'à l'état de sommeil qu'est née cette théorie de Diderot. Celui-ci déclare avoir remarqué qu'à l'état de veille, le cerveau commande les organes de toutes les autres parties du corps, tandis que lorsque l'individu dort ou rêve, les prérogatives du cerveau sont suspendues et il en conclut que le comportement de tout l'être peut être « deux manières diverses de veiller et de sommeiller²³ ».

Dans *Le Rêve de D'Alembert*, Diderot nuance cette conception selon laquelle le cerveau est le siège de la mémoire. Plus que toute autre qualité, c'est, aux yeux de Diderot, la mémoire ou la faculté de se souvenir qui distingue l'espèce humaine des autres êtres vivants, dont aucun ne possède cette faculté. Ce sont la teneur de la mémoire, les nombreuses expériences que l'on se rappelle, les pensées et les réactions qui définissent l'identité, le moi, de chaque individu²⁴. Ce sont donc les structures biologiques qui marquent les limites de l'épanouissement de l'individu, mais c'est le nombre des expériences retenues par la mémoire qui développe ou bride les dispositions naturelles. L'homme est par conséquent – aux yeux de Diderot – un être à la fois biologique et historique. Dans les

²¹ *Ibid.*, p. 136.

²² Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVII, p. 148-149, et 175-177.

²³ *Salon de 1767. Salon de 1769*, éd. Michel Delon, Annette Lorenceau et Else Marie Bukdahl, dans *ibid.*, t. XVI, p. 232-233.

²⁴ *Ibid.*, t. XVII, p. 164-165, et 169-171.

Pensées détachées, Diderot appelle l'homme « l'animal réfléchissant », et il déclare que la faculté de réfléchir sur soi-même et sur son existence est « la qualité propre à l'homme²⁵ ». Diderot espère que les scientifiques de l'avenir pourront fournir les preuves de cette théorie. Ilya Prigogine fonde sa conception de la mémorisation sur la théorie des systèmes dynamiques non linéaires et les travaux béhavioristes sur la mémoire. Mais ni lui ni ses collègues n'ont encore mené à bonne fin la documentation de cette théorie²⁶.

Ce qui fait de l'homme un être pensant et réfléchissant continue à être une énigme, que les chercheurs spécialistes du cerveau travaillent intensément à résoudre. Mais ils n'ont toujours pas trouvé la réponse précise à la question de savoir ce qui nous fait percevoir les choses de manière subjective, ce qui nous donne le sentiment d'avoir un « moi », d'être une personne indivisible et de ne pas seulement être réduit à un ensemble de membres, d'organes et de cellules nerveuses. Nous n'avons toujours pas l'explication définitive de ce qui donne au cerveau son état subjectif. Deux spécialistes de pointe en neurosciences, Christof Koch et Susan Greenfield, ont vivement discuté cette question, mais ont constaté que la manière dont les processus cérébraux sont convertis en phénomènes conscients est une des plus importantes questions scientifiques toujours sans réponse²⁷.

Diderot a inséré de nombreuses digressions dans ses critiques des ouvrages exposés au salon du Louvre en 1767. Certaines de ces digressions comportent – comme il a été mentionné plus haut – des études préliminaires à l'élaboration du matérialisme biologique dialectique dans *Le Rêve de D'Alembert*. Diderot maintient plusieurs fois que la comparaison s'impose entre le processus structurant qui peu à peu mène à la création d'une totalité artistique et les différents processus de formation de la nature organique. Et dans la critique des paysages exposés par Vernet au salon de 1767, Diderot souligne qu'il existe des parallèles manifestes entre « la cause productrice » et les forces créatrices dans l'art et dans la nature²⁸.

Gerhardt Stenger a démontré qu'après l'achèvement du *Salon de 1767* « Diderot quitte définitivement les chemins battus du matérialisme scientifique

25 Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, dans *Salons*, t. IV, *Héros et martyrs*, éd. Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau, Gita May et Else Marie Bukdahl, Paris, Hermann, 1995, p. 436.

26 Viviane Kostrubiec, « Révision des postulats classiques sur la mémoire. Approche dynamique non linéaire », *Acta Comportamentalia*, 8/1, juin 2000, p. 23-40.

27 Christof Koch et Susan Greenfield, « How does consciousness happen? », *Scientific American*, octobre 2007, p. 50-57.

28 Diderot, *Salon de 1767*, éd. Michel Delon, Annette Lorenceau et Else Marie Bukdahl, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVI, p. 178, et Else Marie Bukdahl, *Diderot, critique d'art*, t. I, *Théorie et pratique dans les « Salons » de Diderot*, trad. Jean-Paul Faucher, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980, p. 435-436, et 444.

de l'âge classique ». Il est hors de doute que *Le Rêve de D'Alembert* « n'aurait pas vu le jour sans la théorie esthétique du *Salon de 1767*²⁹ ». Dans le discours poétique du *Rêve de D'Alembert*, Diderot devance amplement les perspectives à venir.

Ilya Prigogine souligne que « la connaissance philosophique de la nature devrait être plus proche [...] du génie artistique et l'activité du créateur qui entre en résonance directe avec celle de la nature créatrice et productrice de formes, que du travail scientifique³⁰ ». En accord avec cette conviction, il met en évidence l'élément créateur, non seulement dans les sciences et dans l'art, mais aussi dans d'autres disciplines :

Le savoir scientifique, tiré des songes d'une révélation inspirée, c'est-à-dire surnaturelle, peut se découvrir aujourd'hui en même temps « écoute poétique » de la nature et processus naturel dans la nature, processus ouvert de production et d'invention, dans un monde ouvert, productif et inventif. Le temps est venu de nouvelles alliances, depuis toujours nouées, longtemps méconnues, entre l'histoire des hommes, de leurs sociétés, de leurs savoirs et l'aventure exploratrice de la nature³¹.

Ainsi, il est convaincu que Diderot anticipe des traits généraux des sciences qui seront développées après lui, mais surtout celles qui se créent de nos jours. Il s'agit avant tout des conceptions suivantes : sa critique du système newtonien, son refus de tout dualisme spiritualiste, son anticipation de la théorie de l'évolution de Darwin, sa conviction que la cellule est l'unité de base du monde vivant et que la créativité est la propriété fondamentale de l'univers. Huguette Cohen dégage également des similitudes entre la philosophie de la nature de Diderot et celle de Prigogine. Il s'agit en particulier de la conception selon laquelle

le temps est inventif et les processus créateurs sont déterminés par des événements futurs. Ce « second temps, gros du devenir thermodynamique » (*Nouvelle alliance*) rappelle la propre conception du temps de Diderot, comme impliqué de manière active dans la créativité (*brings to mind Diderot's own concept of time as actively involved in creativity*) : « le temps qui ne s'arrête point doit mettre à la longue entre les formes qui ont existé très anciennement, celles qui existent aujourd'hui, celles qui existeront dans les siècles reculés, la différence la plus grande ». (*Interprétation de la nature*)³².

29 Gerhardt Stenger, *Nature et liberté chez Diderot...*, op. cit., p. 318-319.

30 Cité par Huguette Cohen dans « Diderot's cosmic games. Revisiting a dilemma », *Diderot Studies*, 26, 1995, p. 71.

31 Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, op. cit., p. 393.

32 Huguette Cohen, « Diderot's cosmic games », art. cit., p. 74 et Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, op. cit., p. 291.

Gerhardt Stenger attire également l'attention sur des correspondances plus générales entre la philosophie de la nature de Diderot et la thermodynamique. Car, comme il le dit :

Nous verrions volontiers un écho lointain au *Rêve de D'Alembert* dans les recherches actuelles en thermodynamique, en particulier concernant la thermodynamique du non-équilibre ou *thermodynamique en réseaux*³³.

Comme nous l'avons vu, il existe beaucoup de pistes se recoupant et de lignes de communication entre la philosophie de la nature de Diderot, et celle de Michel Serres et d'Ilya Prigogine, mais ils se rencontrent aussi sur une plateforme commune. À savoir qu'ils sont absorbés par *De rerum natura* (*De la nature des choses*) de Lucrèce, qui, selon eux et chacun à sa manière, annonce des éléments centraux de leur propre philosophie de la nature. Diderot est convaincu que Lucrèce anticipe son matérialisme biologique. Gerhardt Stenger a motivé ce point de vue de la manière suivante :

610

L'univers s'est développé par lui-même, en vertu d'un principe d'organisation et de vie inhérent à la matière. Grâce à cette fermentation éternelle, Lucrèce pourrait dire, comme Diderot, que « naître, vivre et passer, c'est changer de formes³⁴. »

Michel Serres et Ilya Prigogine soulignent tous deux que les théories de Lucrèce préfigurent certains aspects de leur percée dans les sciences de la nature et dans ce contexte, ils englobent Diderot. Dans leurs analyses de cette question, ils relèvent tous deux l'interprétation proposée par Lucrèce de ce qu'il appelle « clinamen », qui signifie déclinaison³⁵. Cette notion se rapporte au fait que pour l'homme comme pour l'atome, Lucrèce « veut préserver le droit de changer la direction du mouvement par une libre initiative ».

Ilya Prigogine affirme ainsi que Michel Serres et lui-même ont dégagé une similitude frappante entre le clinamen de Lucrèce et les processus créateurs de leur interprétation de la création de la nature et de son évolution.

Nous avons déjà parlé du clinamen et de l'instabilité des flux laminaires. [...] Comme l'a montré Serres, la chute infinie constitue un *modèle* pour penser la genèse naturelle, le trouble qui fait naître les choses. Sans le clinamen, qui

33 Gerhardt Stenger, *Nature et liberté chez Diderot...*, op. cit., p. 214.

34 *Ibid.*, p. 184.

35 « Le clinamen est un écart, une déviation (littéralement une déclinaison) spontanée des atomes par rapport à leur chute verticale dans le vide, qui permet aux atomes de s'entrechoquer. Cette déviation est spatialement et temporellement indéterminée et aléatoire, elle permet d'expliquer l'existence des corps et la liberté humaine dans un cadre matérialiste. » (Source : Wikipédia.)

[...] permet des rencontres, voire des associations entre atomes jusque-là isolés, chacun dans sa chute monotone, aucune nature ne pourrait être créée³⁶.

Michel Serres et Ilya Prigogine font tous deux remarquer que les interprétations que fait Diderot de Lucrèce comportent des aspects anticipant la théorie du chaos³⁷. Cela est particulièrement dû à ce que Diderot a « l'intuition du rôle du désordre en tant que force stimulante, induisant auto-organisation et complexité croissante dans la nature »³⁸.

Une conséquence de la philosophie naturelle de Diderot, comme de celle de Serres et de Prigogine, c'est qu'ils sont d'accord – en le formulant de manières différentes – sur le fait que l'être humain est l'unité du corps et de l'âme et se distancie donc nettement de la tradition cartésienne, qui affirme que l'âme n'est point dans le corps. Dans *La Nouvelle Alliance*, Prigogine n'épouse pas la traditionnelle et réductrice dichotomie corps/esprit. Dans *Les Cinq Sens* (1985), Michel Serres considère les divisions entre esprit et nature, âme et corps, sujet et objet comme de fâcheuses conventions de langage, mais contrairement à Ilya Prigogine, il est critique vis-à-vis de Maurice Merleau-Ponty et de la tradition herméneutique.

Aussi bien la philosophie de Diderot que sa critique d'art comportent des aspects précurseurs de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty et de sa conception de l'art. Anne Sejten a évoqué une perspective actuelle d'évolution de l'esthétique du jeune Diderot, en s'inspirant des concepts du corps propre et de l'intersubjectivité de Merleau-Ponty³⁹. Une telle anticipation des points de vue de Merleau-Ponty apparaît nettement dans la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749). Car lorsque le toucher de l'aveugle est activé, la part constitutive du corps dans la perception apparaît plus nettement. C'est précisément sur ce point que Diderot anticipe une compréhension du corps et « il faut arriver jusqu'à la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty pour en trouver un perfectionnement conceptuel⁴⁰ ». Diderot voit clairement qu'il s'agit de ce que Maurice Merleau-Ponty appelle « un corps

36 Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, op. cit., p. 377, et Michel Serres, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 139. Sur la relation entre Lucrèce, Diderot et Michel Serres, voir aussi Jeffrey Mehlman, *Cataract. A Study in Diderot*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1979 et Pierre Saint-Amand, *Diderot. Le labyrinthe de la relation*, Paris, Vrin, 1984.

37 *Ibid.*, p. 377

38 Huguette Cohen, « Diderot's cosmic games », art. cit., p. 73 et 79-80.

39 Anne Sejten, *Diderot ou le Défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, Vrin, 1999, p. 123-124, 138, et 211.

40 *Id.*, « Det intelligente kød. Træk af en begrebshistorie fra Descartes til Merleau-Ponty », (« La chair intelligente. Traits d'une histoire des concepts de Descartes à Merleau-Ponty »), *Academic quarter*, 1, automne 2010, p. 166.

propre », à savoir un corps conscient qui conditionne toute notre expérience. Il peut également être défini comme :

[...] un corps qui, aussitôt libéré de ses entraves mécaniques, commence à se mouvoir. L'univers des aveugles de Diderot n'est pas gouverné du dehors, selon des volontés absolues, divines ou autres ; leur monde ne prend sens qu'à condition qu'ils agissent sur lui⁴¹.

612

Dans les critiques d'art de Diderot – les *Salons* –, il y a également plusieurs aspects qui rappellent des côtés marquants des pensées de Merleau-Ponty. Diderot finit par se convaincre que la surabondance de détails que comportent les descriptions analytiques des œuvres exposées aux salons ne saurait aider le lecteur à recevoir la chose décrite comme un tout. C'est alors que ce qu'on peut appeler « la méthode de description poétique » prend le relais. Diderot s'attache à traduire et à recréer l'univers artistique en adoptant des procédés comparables sur le plan littéraire à ceux du peintre⁴². Dans le *Salon de 1767*, Diderot transpose les descriptions de la plupart des paysages de Joseph Vernet en impressions personnelles de la nature, dont il fait croire au lecteur qu'elles lui sont venues au cours d'une excursion en montagne avec un abbé et ses élèves. Ce n'est que tout à la fin qu'il dévoile le subterfuge : il ne s'agit pas d'expériences personnelles, mais d'interprétation poétique des paysages de Vernet, exposés au salon. Par cette méthode narrative, il a réussi à fondre dans un cadre de fiction description et interprétation des tableaux. En transformant la description d'un paysage en un décor champêtre, dans lequel on évolue, Diderot a la possibilité de le considérer sous tous les angles et d'appréhender ses rythmes d'évolution tout en permettant de suggérer que la nature vous observe également. Nous voyons ainsi une anticipation esquissée de la conception qu'a Merleau-Ponty du « corps mobile » :

Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. [...] Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont parties totales du même Être⁴³.

Ainsi, le tableau de Vernet, *La Source abondante* (1767), est remodelé en une description des promenades de Diderot dans un paysage de montagnes, dont il fait la conquête avec tous ses sens :

41 *Id.*, *Diderot ou le Défi esthétique*, *op. cit.*, p. 123. Voir aussi Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1954, chap. IV.

42 Else Marie Bukdahl, *Diderot, critique d'art*, *op. cit.*, t. I, p. 305-320.

43 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 16-17.

À ma droite, dans le lointain, une montagne élevait son sommet vers la nue. Dans cet instant, le hasard y avait arrêté un voyageur debout et tranquille. Le bas de cette montagne nous était dérobé par la masse interposée d'un rocher. [...] L'espace compris entre les rochers au torrent, la chaussée rocailleuse et les montagnes de la gauche formaient un lac sur les bords duquel nous nous promenions. C'est de là que nous contemplions toute cette scène merveilleuse. Cependant il s'était élevé, vers la partie du ciel qu'on apercevait entre la touffe des arbres de la partie rocailleuse [...] un nuage léger que le vent promenait à son gré... Lors me tournant vers l'abbé; en bonne foi, lui dis-je, croyez-vous qu'un artiste intelligent eût pu se dispenser de placer ce nuage précisément où il est⁴⁴.

Dans la description des *Occupations du rivage* de Vernet⁴⁵ (1767), également recomposé en promenade en montagne, nous voyons un nouvel exemple du fait que c'est – pour reprendre les termes de Anne Fastrup – « le corps qui voit et qui marche qui permet l'appréhension du monde extérieur et lui sert d'intermédiaire⁴⁶ ».

Il n'est donc pas surprenant que ce soit justement dans cette « Promenade de Vernet » qu'il y a, comme on l'a vu, des études préliminaires au *Rêve de D'Alembert* où l'épistémologie du corps occupe une place prépondérante.

Diderot a toujours cherché à créer un lien et une unité dans sa vision du monde, mais il s'est sans cesse heurté à de nouveaux aspects et à des phénomènes inexplicables, instables, en perpétuelle évolution. Il pratique sans relâche l'attaque par surprise afin d'empêcher le lecteur de se figer sur des positions inébranlables et de l'encourager à se lancer dans une manière nouvelle de penser. C'est indubitablement son infatigable volonté de chercher de nouvelles solutions à des problèmes connus et son imagination créatrice qui expliquent

44 Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, éd. Michel Delon, Annette Lorenceau et Else Marie Bukdahl, Paris, Hermann, 1995, p. 175-176. *La Source abondante* se trouve dans une collection privée, *ibid.*, p. 175, note 267, fig. 18.

45 *Les Occupations du rivage* se trouve – comme *La Source abondante* – dans une collection privée. Voir Diderot, *Ruines et paysages*, éd. cit., p. 191, n. 293, fig. 19. Ces deux œuvres de Vernet sont reproduites en couleurs dans *Diderot. Les Salons de 1759 à 1781*, éd. Nefer Olsen, Copenhague, Bløndal, fig. 27 et 28 avec le droit de publication de Stair Sainty Mattisen, inc., New York.

46 Anne Fastrup, *Sensibilitetens bevægelse. Denis Diderots fysiologiske æstetik (Le Mouvement de la sensibilité. Esthétique physiologique de Denis Diderot)*, Copenhague, Museum Tusulanum/Université de Copenhague, 2007, p. 130. Elle souligne notamment la promenade en montagne portant le titre 2^e site (*Salon de 1767*, dans Diderot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVI, p. 180-183) comme un exemple net de ce que « les théories phénoménologiques de la perception du xx^e siècle sur la constitution de l'espace du corps et de la mobilité s'amorcent dans l'esthétique inspirée de la physiologie du xviii^e siècle » (*ibid.*, p. 130).

justement qu'il a réussi à apporter des contributions à la philosophie de la nature et à l'esthétique, qui ont conservé leur actualité et qui anticipent des aspects marquants des analyses présentées par Michel Serres, Ilya Prigogine et Maurice Merleau-Ponty dans ces disciplines.

LA DIALECTIQUE DU PARADOXE
CHEZ LES MORALISTES FRANÇAIS :
LES *ESSAIS* DE MONTAIGNE,
LES *MAXIMES* DE LA ROCHEFOUCAULD,
LE NEVEU DE RAMEAU DE DIDEROT

Paul Geyer

CONCEPT ET DIALECTIQUE DU PARADOXE

Le paradoxe n'existe pas. Cependant, la croyance au paradoxe est très répandue.

Cette croyance est fondée sur l'application du principe d'identité et de non-contradiction à des systèmes de valeurs et de normes. Il y a apparence de paradoxe lorsque des oppositions sémantiques graduelles et potentiellement dialectiques comme *bon/méchant*, *être/paraître*, *identité/altérité* sont traitées à la manière des oppositions du tiers exclu comme *vivant/mort* ou *célibataire/marié*. Quelqu'un qui croit par exemple que la motivation d'une action est ou simplement bonne ou simplement mauvaise, quelqu'un qui croit que le rôle social qu'il joue ne déteindra pas sur son identité personnelle, celui-là trouvera souvent la réalité humaine paradoxale, voire il considérera le paradoxe comme principe fondamental de l'existence humaine.

Or la croyance au paradoxe n'était pas toujours une erreur. Il y a eu dans l'évolution de la conscience humaine des phases où l'on pouvait croire de bonne foi au paradoxe. Le paradoxe est produit par et dans des systèmes métaphysiques, qui cherchent à réduire la réalité et l'histoire humaines à des jugements clairs et distincts : « Est-il bon ? Est-il méchant ? » Cependant, cette opération totalisante ne peut plus réussir de bonne foi lorsque sa fonction de produire des paradoxes devient explicite. Et c'est justement le cas lorsque l'homme peut reconnaître qu'il ne comprend rien à lui-même et aux autres, s'il se pense et les pense en des oppositions dichotomiques.

J'appelle « dialectique du paradoxe » le processus en trois temps, partant de la *thesis* du paradoxe implicite des systèmes métaphysiques, passant par l'*antithesis* du paradoxe devenu explicite, et arrivant à la *synthesis*, la *Aufhebung*, le dépassement de l'apparence paradoxale par la reconnaissance des

conditions de sa production et dans une médiation dialectique des oppositions conceptuelles. Et je voudrais montrer dans la suite que ce sont justement les moralistes français qui, dans un discours non systématique, en apparence désinvolte, jouent sur cette « dialectique du paradoxe », bien avant que le discours théorique ne soit en état de reprendre le phénomène à sa manière. Dans les *Essais* de Montaigne, l'*antithesis* s'oppose déjà à la *thesis*, c'est-à-dire que chez lui les paradoxes implicites des systèmes métaphysiques deviennent explicites. Ensuite, La Rochefoucauld, dans ses *Maximes*, réalise la *synthesis*, le dépassement de l'apparence paradoxale explicite dans une anthropologie dialectique. Dans un dernier temps finalement, et en m'inspirant d'un passage fameux de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, je vais montrer comment Diderot, dans son *Neveu de Rameau*, réfléchit dans son ensemble les trois temps dialectiques en les représentant dans un dialogue fictif.

616

LES ESSAIS DE MONTAIGNE : DU PARADOXE IMPLICITE AU PARADOXE EXPLICITE

Montaigne fait un pas décisif dans la direction d'un discours non métaphysique sur l'homme et sur lui-même. Mais en même temps, ses *Essais* sont un bon exemple du fait que l'on n'échappe pas au discours métaphysique et à ses paradoxes tout simplement en ne parlant plus de Dieu.

À la fin du chapitre 12 du livre II, Montaigne paraphrase un passage assez long du dialogue de Plutarque *Sur l'E de Delphes*. Il s'agit d'une synthèse de philosophèmes antiques sur le Temps et l'Être dans le Temps, qui, par l'intermédiaire d'Augustin et de Boèce, étaient passés au Moyen Âge et dans la Renaissance. En suivant Plutarque, Montaigne nie que l'homme ait une participation (*methexis*) quelconque à l'Être : « Nous n'avons aucune communication à l'estre¹. » N'appartient à l'Être que ce qui n'est pas sujet à des modifications dans le temps, donc, ce qui est éternel, donc Dieu : « [...] ce qui souffre mutation ne demeure pas un mesme, et, s'il n'est pas un mesme, il n'est donc pas aussi². » Les concepts de l'identité et de l'altérité, de l'éternel et du temporel, de l'Être et du non-Être, forment des oppositions du tiers exclu, dont le premier pôle positif, à savoir l'identité, l'éternel, l'Être, est réservé à Dieu et refusé à l'homme dans son existence terrestre. L'homme peut seulement, selon Plutarque, Augustin ou Boèce, suppléer à ses déficiences ontologiques en

1 Michel de Montaigne, *Essais*, dans *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, II, 12 (a), p. 586. Comme les éditeurs (depuis Pierre Villey, Paris, Alcan, 3 vol., 1922-1923), je signale par (a), (b), (c) les trois couches dans l'élaboration du texte : (a) l'édition originale de 1580; (b) l'apport de l'édition de 1588; (c) ajouts de l'édition posthume de 1595.

2 *Ibid.*, II, 12 (a), p. 587.

participant au mystère ou à la grâce divine, en passant pour ainsi dire de l'autre côté de l'opposition ontologique.

C'est à ce passage de l'autre côté que renonce justement Montaigne et en quoi consiste sa relative modernité. Dans un autre endroit des *Essais*, il écrit : « Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage³. » Si l'homme n'a « aucune communication à l'estre », alors Montaigne décide de décrire ce qui est la part de l'homme : le non-Être, le « passage ». Et au centre de ses descriptions il pose ce qu'il croit connaître le mieux, lui-même : « Je m'estudie plus qu'autre subject. C'est ma metaphisique, c'est ma phisique⁴. » En appliquant le mot *metaphisique* aux études de son propre moi, Montaigne semble vouloir signaler ici son refus de la spéculation métaphysique.

À y regarder de plus près, cependant, sa métaphysique du moi doit être prise à la lettre : le moi prend la place, devenue vide ou indifférente, du transcendant dont il adopte aussi les qualités. Le moi se pose en opposition absolue au non-moi, comme dans le discours métaphysique l'Être divin s'oppose au non-Être. Le moi se fait supplément de l'Être divin. Les *Essais* commencent avec les mots bien connus : « C'est ici un livre de bonne foy, lecteur⁵. » Tout au début, Montaigne n'envisage pas encore la possibilité que le moi puisse être « de mauvese foy » vis-à-vis de soi-même : « Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice⁶. » Le moi est sûr de soi-même : « Je me connoy bien⁷. » « Je n'ai guere de mouvement qui se cache et desrobe à ma raison⁸. » Le moi est maître dans sa propre maison⁹. De même, le moi s'assure soi-même de son intégrité morale : « Il y a certes je ne sçay quelle congratulation de bien faire qui nous resjouit en nous mesmes et une fierté genereuse qui accompagne la bonne conscience¹⁰. » Comme un roi absolu dans son règne, le moi ne craint pas d'aliénation dans les échanges sociaux : « Il faut jouer deuement nostre rolle, mais comme rolle d'un personnage emprunté. [...] Le Maire et Montaigne ont tousjours esté deux, d'une separation bien claire¹¹. » L'identité et le rôle d'un homme, la personne et le personnage, l'être et le paraître, le propre et l'impropre, se laissent distinguer de manière claire et univoque : « [...] elle [l'âme] ne se doibt paistre que de soy, et doibt estre

3 *Ibid.*, III, 2 (b), p. 782.

4 *Ibid.*, III, 13 (b), p. 1050.

5 *Ibid.*, Au lecteur (a), p. 9.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, III, 9 (c), p. 946.

8 *Ibid.*, III, 2 (b), p. 790.

9 Voir Sigmund Freud, qui déclare le contraire dans « Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse » [1917], dans *Abriss der Psychoanalyse*, éd. F.-W. Eickhoff, Frankfurt am Main, Fischer, 1994, p. 194 : « [...] das Ich [ist] nicht Herr in seinem eigenen Haus. »

10 Michel de Montaigne, *Essais*, éd. cit., III, 2 (b), p. 784.

11 *Ibid.*, III, 10 (b), p. 989.

instruite de ce qui la touche proprement, et qui proprement est de son avoir et de sa substance¹². »

Ce discours du propre a ses modèles historiques dans ce que Bernard Groethuysen appelle « philosophie gréco-romaine de la vie¹³ », qui a été transmise à la Renaissance dans les écrits de Cicéron, de Sénèque ou de Plutarque, justement. Montaigne se trouve à la fin de ce travail d'appropriation. Selon Pierre Villey et Hugo Friedrich, les plus éminents spécialistes de Montaigne de la première moitié du xx^e siècle, Montaigne, dans sa propre personne et dans ses *Essais*, aurait achevé le processus de renouvellement de l'idéal humaniste ; il aurait synthétisé, de manière originelle et protomodern, l'individualisme de la Renaissance avec la sagesse stoïco-épicurienne et ses concepts du moi libre et sûr de soi-même et en soi-même¹⁴. Après Jacques Derrida, nous savons naturellement que de telles figures de pensées ne sont que l'expression un peu naïve de la métaphysique, voire de l'eschatologie du propre et de la présence à soi, qui annoncent le règne de l'idéologie bourgeoise¹⁵. Mais nous verrons que La Rochefoucauld savait déjà ce que Jacques Derrida croyait une idée originale.

618

Montaigne n'était pourtant pas si naïf que cela. Je voudrais montrer maintenant que des interprétations harmonisantes doivent nécessairement négliger d'autres aspects dans les *Essais* qui n'entrent pas dans le concept de l'achèvement de l'idéal humaniste. Montaigne, il est vrai, propage un peu partout dans son œuvre l'idéal humaniste-stoïque de l'individu autonome, mais c'est avec la même intensité qu'il admet, à d'autres endroits, que, personnellement, il n'arrive plus à se retrouver dans cette tentative de synthèse. Et cette contradiction interne, fondamentale dans les *Essais*, qui annonce la scission interne de la subjectivité moderne, ne se laisse pas non plus harmoniser par un prétendu développement de la pensée de Montaigne, avec toutes les connotations idéalistes inhérentes à ce concept, comme l'ont suggéré Pierre Villey et Hugo Friedrich¹⁶. Cette scission irréconciliable se laisse nettement identifier dans les couches les plus anciennes de l'œuvre (a), mais au lieu de disparaître après, ces contradictions internes s'approfondissent dans les couches ultérieures de l'œuvre (b) et (c). Et c'est pourquoi je voudrais, à l'encontre de Villey et de Friedrich, formuler la

¹² *Ibid.*, p. 986.

¹³ Bernard Groethuysen, *Philosophische Anthropologie*, München, Oldenbourg, 1928, p. 47-69 : « Römisch-Griechische Lebensphilosophie ».

¹⁴ Pierre Villey, *Les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, Paris, Rieder, 1908, t. I, p. 106-113, 219-221, et 237-242 ; Hugo Friedrich, *Montaigne*, Bern, Francke, 1949, p. 59-80.

¹⁵ Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 156 sq. et 187.

¹⁶ Celui qui accentue le plus la pluralité et le décentrement du moi chez Montaigne est Karlheinz Stierle (« Montaigne und die Erfahrung der Vielheit », dans Wolf Dieter Stempel et Karlheinz Stierle [dir.], *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München, Fink, 1987, p. 417-448) ; cependant, pour Stierle, le concept de la nature chez Montaigne et son style sont des lieux provisoires de dépassement de sa crise d'identité.

thèse que dans les paradoxes des *Essais* de Montaigne se manifeste l'insuffisance de la réponse antique à la problématique du moi moderne et s'annonce pour ainsi dire un changement d'état de la subjectivité¹⁷.

Dans un passage de la première édition de 1580, Montaigne postule à la manière des stoïciens : « Il se faut réserver une arriere boutique toute nostre, toute franche, en laquelle nous établissons nostre vraye liberté et principale retraicte et solitude¹⁸. » Cependant, à un autre endroit de la même édition, il met en doute la possibilité d'un pro-jet cohérent de soi-même : « [...] elles [les actions d'un individu] se contredisent communément de si estrange façon, qu'il semble impossible qu'elles soient parties de mesme boutique¹⁹. » Assez tôt, Montaigne constate l'écart qui divise le moi, qui creuse la conscience et rend difficile la domination de soi-même : « [...] nous sommes, je ne sçay comment, doubles en nous mesmes, qui faict que ce que nous croyons, nous ne le croyons pas, et ne nous pouvons deffaire de ce que nous condamnons²⁰. » L'opposition des concepts d'identité et d'altérité est neutralisée dès la première édition : « Et se trouve autant de difference de nous à nous mesmes, que de nous à autruy²¹. » Le moi des *Essais*, qui voulait, en écrivant, trouver son centre de gravité en lui-même, n'arrive plus, dans aucune des couches de l'œuvre, à se débarrasser du soupçon de ne plus disposer de soi-même : « Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention [...]; soit que je sois autre moymesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations²². »

Et ce soupçon déteint en même temps sur la certitude de sa bonne conscience qu'il avait étalée de manière si pénétrante dans une phrase citée plus haut²³ : « Quand je me confesse à moy religieusement, je trouve que la meilleure bonté que j'aye a de la teinture vicieuse²⁴. » C'est jusque dans les additions qu'il écrit dans les dernières années de sa vie que Montaigne prend en considération la possibilité que la conscience en tant qu'instance de réflexion et de jugement moral de soi pourrait être neutralisée : « Ceux qui le [leur vice] celent à autruy, le celent ordinairement à eux mesmes. Et ne le tiennent pas pour assés couvert,

17 Il est d'ailleurs peu intéressant d'énumérer toutes sortes de paradoxes sémantiques dans les *Essais*, comme par exemple Alfred Glauser, *Montaigne paradoxal*, Paris, Nizet, 1972, sans distinguer les paradoxes rhétoriques des paradoxes épistémologiques. C'est aux derniers que je m'intéresse ici.

18 Michel de Montaigne, *Essais*, éd. cit., I, 39 (a), p. 235.

19 *Ibid.*, II, 1 (a), p. 315.

20 *Ibid.*, II, 16 (a), p. 603.

21 *Ibid.*, II, 2 (a), p. 321.

22 *Ibid.*, III, 2 (b), p. 782.

23 *Ibid.*, p. 784.

24 *Ibid.*, II, 20 (b), p. 656.

s'ils le voyent ; ils le soustrayent et desguisent à leur propre conscience²⁵. » Le moi des *Essais*, qui avait voulu fixer son identité dans des oppositions du tiers exclu, se révèle énigmatique à son propre regard critique : « Je n'ay veu monstre et miracle au monde plus exprès que moy-mesme. [...] plus je me hante et me connois, plus ma difformité m'estonne, moins je m'entens en moy²⁶. » Le moi ressent un vague pressentiment de la complexité et de l'opacité de soi-même : « C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyvre une alleure si vagabonde que celle de nostre esprit ; de penetrer les profondeurs opaques de ses replis internes²⁷. »

620

Or, Ernst Cassirer a avancé la thèse que le doute de Montaigne au sujet de la substantialité du monde et de son propre moi peut être considéré comme prédécesseur du doute constructif cartésien et du criticisme de Kant²⁸. Moi je voudrais, tout au contraire, soutenir la thèse que, si ces deux maîtres-penseurs avaient mieux tenu compte du doute de Montaigne au sujet de la conscience de soi-même, ils auraient pu éviter l'erreur d'affirmer avoir trouvé dans le *cogito* le point d'Archimède à partir duquel se laisseraient reconstruire théoriquement l'anthropologie et les sciences humaines.

D'un autre côté, cela ne veut pas dire non plus qu'on puisse déclarer Montaigne tout nettement homme moderne, comme le fait Jean Starobinski, en proposant comme solution de la problématique de la subjectivité moderne sa réconciliation paradoxale avec soi-même, son installation paisible dans le paradoxe²⁹. Ce ne serait pas moderne, mais postmoderne, donc vide de sens. Et, de toute façon, ce n'est pas la solution que propose Montaigne. Lorsque, dans ses *Essais*, il décrit la (sa) subjectivité humaine, se heurtent constamment et de manière irréconciliée le discours des oppositions dichotomiques, d'un côté, et la neutralisation paradoxale de ces mêmes oppositions, de l'autre. Chez Montaigne, il devient explicite que le discours du propre, appliqué aux choses humaines, sombre dans le paradoxe. Ce devenir-explicite peut être considéré comme un degré préliminaire à la compréhension de la structure et du fonctionnement de la subjectivité moderne. Cependant, ce ne sera que La Rochefoucauld qui ouvrira la voie à cette compréhension même en révélant les conditions de la production de l'apparence paradoxale, et en révélant à la fois les conditions du dépassement de cette même apparence paradoxale.

25 *Ibid.*, III, 5 (c), p. 823.

26 *Ibid.*, III, 11 (b), p. 1006.

27 *Ibid.*, II, 6 (c), p. 358.

28 Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Berlin, B. Cassirer, t. I, 1906, p. 172-193.

29 Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement* [1982], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1993, p. 27, 48 et 110 sq. et *passim*.

Montaigne ne trouve pas de chemin hors du paradoxe. Pour ce faire, il serait nécessaire de mettre en œuvre une médiation dialectique entre l'opposition sémantique du moi et du non-moi, ce à quoi il se refuse encore. De l'autre côté, il est loin de se réconcilier avec le paradoxe de manière protopostmoderne ; il ne se résigne pas au paradoxe. Je crois que l'on peut interpréter son obstination à *s'essayer*, à se confirmer, à se rassurer, aussi bien comme *essai* de conjurer et de refouler la perte de la sûreté stoïque de soi-même, qui était toujours déjà de mauvaise foi : « Je suis affamé de me faire connoître ; et ne me chaut à combien, pourveu que ce soit véritablement ; ou, pour dire mieux, je n'ay faim de rien, mais je crains mortellement d'estre pris en eschange par ceux à qui il arrive de connoître mon nom³⁰. » Le premier pas de la conscience humaine vers sa configuration moderne est ressenti par cette conscience même comme menace de s'échapper. Il se trouve dans les *Essais* déjà des traces de l'aspiration désespérée vers la transparence totale de soi-même et d'autrui qui finira en paranoïa chez Rousseau : « Je ne laisse rien à desirer et deviner de moy. Si on doit s'en entretenir, je veux que ce soit véritablement et justement. Je reviendrois volontiers de l'autre monde pour démentir celui qui me formeroit autre que je n'estois³¹. » Montaigne, par le pressentiment et le refoulement de sa propre complexité et opacité, qui malgré lui s'impose sur le mode paradoxal, devient un des premiers représentants de la nostalgie désespérée du propre ou de la présence à soi. En passant par le romantisme et l'existentialisme, cette nostalgie accompagne le travail du et sur le concept de la subjectivité moderne jusqu'à nos jours.

LES *MAXIMES* DE LA ROCHEFOUCAULD : DU PARADOXE EXPLICITE À SON DÉPASSEMENT DANS UNE ANTHROPOLOGIE DIALECTIQUE

Au frontispice de la première édition des *Maximes* de 1665, on voit une allégorie de l'Amour de la Vérité, qui vient de retirer un masque serein et impassible du visage d'un buste de Sénèque vieillard, sillonné profondément de passions de toute sorte³². Avec Paul Bénichou³³, on pourrait interpréter ce geste de démasquage et les *Maximes* dans leur ensemble comme symptôme d'un tournant décisif dans les « Morales du Grand Siècle » : l'idéal héroïco-stoïque du premier classicisme est démasqué comme fausse apparence. François VI, duc de La Rochefoucauld, ancien frondeur rentré en grâce, pensionné, savait

30 Michel de Montaigne, *Essais*, éd. cit., III, 5 (b), p. 824.

31 *Ibid.*, III, 9 (b), p. 961.

32 Pour une étude d'ensemble sur la fonction polysémique du frontispice, voir Isabelle Chariatte, *La Rochefoucauld et la culture mondaine*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 17-64.

33 Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 155-180.

de quoi il parlait. Il pourrait donc viser avec ses *Maximes* à un règlement de comptes avec son propre passé « héroïque ». On connaît le grand nombre de maximes qui dévoilent les pulsions égoïstes cachées derrière la belle apparence des vertus héroïques de la magnanimité, la fidélité, la bravoure, etc. : « [...] à une grande vanité près, les Heros sont faits comme les autres hommes³⁴. » On a vu là aussi une tendance janséniste à nier que l'homme chargé du péché originel soit libre de choisir la vertu de ses propres forces, et à soupçonner toute apparence vertueuse d'hypocrisie jésuite³⁵. La maxime qui devient l'épigraphe ou la devise des *Maximes* à partir de la 4^e édition de 1674 semble confirmer et généraliser cette intention : « Nos vertus ne sont le plus souvent, que des vices déguisez. » La construction avec « n'est... que », « ne sont... que », décrite par Roland Barthes comme « relation déceptive³⁶ », réduit des vertus apparentes à des vices réels.

622

Je voudrais montrer maintenant que la signification des *Maximes* de La Rochefoucauld ne s'épuise pas dans ce renversement simple des valeurs, qui, en fin de compte, réaffirme la validité de l'opposition dichotomique *vertul vice*. En outre, ce renversement, ce dévoilement du vrai motif derrière la fausse apparence ne serait pas très original non plus, parce que c'est là l'intention de tous les moralistes depuis l'Antiquité, Sénèque inclus³⁷. Dans cette tradition, La Rochefoucauld serait seulement un peu plus radical et pessimiste que d'autres. Cela n'expliquerait pas l'inquiétude, voire le malaise, que ses *Maximes* ont provoqués dès leur première parution et jusqu'à aujourd'hui³⁸. Je vais essayer de montrer que cette inquiétude productrice des *Maximes* est causée par le fait que La Rochefoucauld a intensifié la recherche des motifs secrets des actions humaines jusqu'au saut qualitatif où le discours du propre lui-même est mis en

34 N° 24 (a). Comme d'usage, je cite selon l'ordre des maximes de la 5^e édition de 1678, la dernière publiée du vivant de l'auteur ; les lettres indiquent l'édition dans laquelle la maxime parut pour la première fois : (a) = éd. 1665 ; (b) = éd. 1666 ; (c) = éd. 1671 ; (d) = éd. 1674 ; (e) = éd. 1678. Mais contre l'usage, je cite vraiment d'après l'édition de 1678, qui porte comme titre (sans nom d'auteur) : *Reflexions ou Sentences et Maximes morales. Cinquième édition, Augmentée de plus de Cent Nouvelles Maximes*, Paris, chez Claude Barbin [...], M. DC. LXXVIII. J'ai consulté aussi François de La Rochefoucauld, *Maximes*, suivies des *Réflexions diverses*, éd. Jacques Truchet, Paris, Classiques Garnier, 1999, et *id.*, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales et Réflexions diverses*, éd. Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2002. Pour un philologue allemand, il est difficile à comprendre qu'il n'existe pas d'édition critique de La Rochefoucauld dans l'orthographe originale.

35 Voir Louis Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, Paris, Nizet, 1967.

36 Roland Barthes, « La Rochefoucauld », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 69-88, ici p. 76 sq.

37 Voir Sénèque, *Lettres à Lucilius / Epistulae morales ad Lucilium*, livres I-XX, éd. François Préchat, trad. Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1964, 5 vol.

38 Voir Margot Kruse, *Die Maxime in der französischen Literatur. Studien zum Werk La Rochefoucaulds und seiner Nachfolger*, Hamburg, De Gruyter, 1960 ; *ead.*, « La Rochefoucauld en Allemagne. Sa réception par Schopenhauer et Nietzsche », dans *Images de La Rochefoucauld. Actes du tricentenaire, 1680-1980*, Paris, PUF, 1984, p. 109-122.

question. Le démasquage du démasqueur Sénèque au frontispice ne signifie plus alors que La Rochefoucauld compte dévoiler mieux que Sénèque l'être derrière le paraître, mais qu'il met en question l'opposition conceptuelle de l'être et du paraître en elle-même. C'est là le vrai tournant décisif dans le Grand Siècle. La Rochefoucauld déconstruit, dans ses *Maximes*, la base épistémologique de l'anthropologie cartésienne, comme elle s'exprime dans le traité *Les Passions de l'âme* de Descartes (1649)³⁹, et, ce faisant, La Rochefoucauld déconstruit dès la seconde moitié du XVII^e siècle l'épistémè soi-disant « classique », dont Michel Foucault postulait la solidité et la densité jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle⁴⁰. Je vais essayer de reconstruire ce travail de déconstruction dans une suite logique et systématique des maximes qui ne se trouve pas à première vue dans l'ordre asystématique, aphoristique des *Maximes*. Cependant, la première édition de 1665 (a) contient déjà tous les degrés de ce mouvement dialectique, même si je choisis ici les exemples les plus saillants dans toutes les différentes éditions.

D'abord La Rochefoucauld neutralise l'opposition *être/paraître* : « Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres, qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes⁴¹. ». Le *Tartuffe* de Molière, qui est créé dans les mêmes années qui voient paraître les premières éditions des *Maximes*, « se déguise aux autres », mais il ne se déguise pas à lui-même ; il est le plus souvent très conscient de ce qu'il fait et pense. La Rochefoucauld, de son côté, conçoit déjà la possibilité d'un Tartuffe qui vivrait dans la « mauvaise foi » au sens sartrien de mensonge à soi⁴². Mais alors, conséquence que ne tirera pas Sartre, la réflexion ne peut plus se fier à elle-même, et, dans un deuxième temps donc, chez La Rochefoucauld, le *cogito*, l'« unité de la conscience⁴³ », premier et dernier bastion d'une

39 Voir Paul Geyer, *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau* [1997], Würzburg, Königshausen und Neumann, 2007.

40 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 60-225.

41 Édition des *Maximes* de 1666, n° 119 (b).

42 Jean-Paul Sartre, « La mauvaise foi », dans *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 81-106. Pour exprimer le concept de *mauvaise foi* au sens proto-sartrien, La Rochefoucauld invente, dans les *Réflexions diverses*, œuvre posthume, le comparatif « de meilleure foi » comme intermédiaire entre les concepts dichotomiques « de mauvaise foi » (au sens de « perfide », d'« hypocrite ») et « de bonne foi » (au sens de « sincère ») : « Il y a des hommes faux qui veulent toujours paraître ce qu'ils ne sont pas. Il y en a d'autres de meilleure foi, qui sont nés faux, qui se trompent eux-mêmes, & qui ne voient jamais les choses comme elles sont » (La Rochefoucauld, *Maximes*, suivies des *Réflexions diverses*, XIII, éd. cit., p. 207 sq., selon l'orthographe de la première édition de 1731 dans *Recueil de pièces d'Histoire et de Littérature. Tome Premier*, Paris, chez Chaubert [...], M. DCC. XXXVIII, p. 56.

43 « [D]ie Einheit des Bewusstseins », chez Kant, est la condition de la possibilité du *cogito* (*Kritik der reinen Vernunft* [1781-1787], éd. Ingeborg Heidemann, Stuttgart, Reclam, 1966, § 17, B 137).

métaphysique de la présence à soi, perd la certitude de soi : « Il s'en faut bien que nous connoissions toutes nos volontez⁴⁴. » Or, si le moi ne peut pas connaître toutes ses volontés, il n'est pas non plus en état d'assumer la pleine responsabilité de ses actes, et, dans un troisième temps donc, La Rochefoucauld détruit, plus de cent ans avant Kant et presque trois cents ans avant Sartre, toute possibilité d'une éthique fondée sur des impératifs catégoriques et sur le libre arbitre : « Comment peut-on répondre de ce qu'on voudra à l'avenir, puis que l'on ne sçait pas précisément ce que l'on veut dans le temps present⁴⁵? » L'opposition *vice/vertu* se dissout : « Les vices entrent dans la composition des vertus comme les poisons entrent dans la composition des remedes⁴⁶. » Dans un quatrième et dernier temps finalement, et comme une sorte de dernière conséquence des destructions d'oppositions sémantiques précédentes, s'effondre l'opposition *identité/altérité* : « On est quelquefois aussi différent de soy-mesme que des autres⁴⁷. »

624

Nous nous souvenons d'une citation de Montaigne⁴⁸ plus ou moins identique à celle-ci. La Rochefoucauld atteint ici le niveau du paradoxe explicite sur lequel s'arrête Montaigne, lorsque quelquefois il se hasarde à sortir hors de son discours du propre rassurant, mais faux. Cependant, tandis que Montaigne atteint ce niveau explicite plutôt à contrecœur et sans le réfléchir pour soi, La Rochefoucauld thématise de façon ouverte le statut paradoxal du discours classique sur l'homme dans la fameuse première maxime de la première édition, maxime supprimée dans les éditions suivantes. Dans cette maxime, La Rochefoucauld tente de donner une définition de l'amour-propre, que Jacqueline Plantié a appelé le « dieu caché » des *Maximes*⁴⁹ et que l'on pourrait aussi bien, sans trop tomber dans l'anachronisme, désigner comme subjectivité individuelle⁵⁰.

44 Édition des *Maximes* de 1666, n° 295 (b).

45 Maxime supprimée 12 citée d'après la première édition chez Claude Barbin, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales. Cinquième édition, augmentée de plus de Cent Nouvelles Maximes*, éd. cit., n° 74.

46 Première édition des *Maximes*, n° 182 (a).

47 *Ibid.*, n° 135 (a).

48 « Et se trouve autant de difference de nous à nous mesmes, que de nous à autrui » (Michel de Montaigne, *Essais*, éd. cit., II, 2 [a], p. 321).

49 Jacqueline Plantié, « L'"amour" propre au Carmel. Petite histoire d'une grande maxime de La Rochefoucauld », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 71/4, juillet-août 1971, p. 561-573, ici p. 572.

50 Pour l'histoire du mot et du concept d'*amour-propre*, sa sécularisation au XVII^e siècle, l'affaiblissement de ses connotations péjoratives, et le tournant décisif des *Maximes* de La Rochefoucauld dans cette histoire, voir Anthony Levi, *French Moralists. The Theory of the Passions 1585 to 1649*, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 225-233; et Hans-Jürgen Fuchs, *Entfremdung und Narzißmus. Semantische Untersuchungen zur Geschichte der « Selbstbezogenheit » als Vorgeschichte von französisch « amour-propre »*, Stuttgart, Metzler, 1977, p. 190-266.

Or l'amour-propre, selon la première maxime (supprimée), est l'incarnation du paradoxe en tant que tel : « L'Amour propre [...] est tous les contraires : il est impérieux & obéissant, sincère & dissimulé, misericordieux & cruel, timide & audacieux. [...] il est inconstant, d'inconstance [...] ; il est capricieux [...]. Il est bizarre [bizarre]⁵¹. » *Bizarre*, dans le langage du XVII^e siècle, signifie quelque chose qui se refuse à des catégorisations logiques, donc le paradoxe⁵². C'est dans le paradoxe qu'échouent les efforts de la logique formelle de comprendre l'homme. Dans l'*épistémè* classique de la « représentation » selon Foucault⁵³, on ne peut rien dire de sensé à propos de l'amour-propre : « [...] ses souplesses [c'est-à-dire de l'Amour propre] ne se peuvent représenter⁵⁴. » Dans l'*épistémè* classique de la « représentation », l'homme n'existe pas⁵⁵.

L'homme existe pourtant dans la réalité. La Rochefoucauld est arrivé, dès sa première maxime, au degré zéro d'une anthropologie négative où, soit l'on ne peut plus rien dire sur l'homme, soit l'on répète sans cesse le geste de l'autodestruction paradoxale du discours sur l'homme⁵⁶, soit l'on cherche à reconstruire un discours non dichotomique, non « géométrique », un discours de « finesse », pour parler avec Pascal⁵⁷, un discours qui, appliqué à l'homme, échapperait au paradoxe. C'est encore dans la première maxime supprimée que La Rochefoucauld fait remarquer la structure dynamique de l'amour-propre, qui est incommensurable au discours de « géométrie » : « [...] c'est après lui-même qu'il [l'Amour propre] court⁵⁸. » Mais cela est toujours dit sur le mode du paradoxe. La Rochefoucauld supprime cette maxime non seulement à cause

- 51 Maxime supprimée 1 citée d'après la première édition chez Claude Barbin, *Reflexions ou Sentences et Maximes morales. Cinquième édition, augmentée de plus de Cent Nouvelles Maximes*, éd. cit.
- 52 Voir Fritz Schalk, « Das Wort BIZARR im Romanischen », dans *Mélanges en l'honneur de Walter von Wartburg, Etymologica*, Tübingen, Niemeyer, 1958, p. 655-679.
- 53 Voir Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 60-91.
- 54 Maxime supprimée 1 citée d'après la première édition chez Claude Barbin, *Reflexions ou Sentences et Maximes morales. Cinquième édition, augmentée de plus de Cent Nouvelles Maximes*, éd. cit.
- 55 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 397.
- 56 C'est là la version postmoderne des interprètes des *Maximes* comme Jean Starobinski, « La Rochefoucauld et les morales substitutives », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} juillet 1966, p. 16-34, et 211-229 ; Jonathan Culler, « Paradox and the Language of Morals in La Rochefoucauld », *Modern Language Review*, n° 68, 1973, p. 28-39 ; ou Karlheinz Stierle, « Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil », dans Fritz Nies et Karlheinz Stierle (dir.), *Französische Klassik*, München, Fink, 1985, p. 81-128. Plus proche de ce que je tente ici, est l'article de Hans Sanders, « Scharfsinn. Ein Trauma der Moderne. Gracián und La Rochefoucauld », *Iberoamericana*, n° 37-38, 1989, p. 4-39. Hans Sanders reconnaît que La Rochefoucauld déconstruit l'*épistémè* classique selon Foucault, mais il se refuse à voir la reconstruction d'une anthropologie dialectique dans les *Maximes*.
- 57 Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, t. II, n° 466.
- 58 Maxime supprimée 1 citée d'après la première édition chez Claude Barbin, *Reflexions ou Sentences et Maximes morales. Cinquième édition, Augmentée de plus de Cent Nouvelles Maximes*, éd. cit.

de sa longueur atypique, mais surtout à cause de son mode d'argumentation déductive selon la logique traditionnelle qui, appliquée au monde de pensées et d'actions de l'homme, produit des paradoxes au lieu de connaissances.

Les maximes les plus subtiles de La Rochefoucauld aident à reconstruire un discours de « finesse » capable de comprendre le caractère processif de la subjectivité et de réfléchir la dialectique et la médiation des oppositions conceptuelles dans lesquelles se meut l'existence humaine. À y regarder de plus près, La Rochefoucauld dans ses *Maximes* (à l'exception de la première maxime de la première édition, supprimée ensuite) n'argumente jamais de manière complètement paradoxale et aporétique. C'est toujours un « il y a », un « souvent », un « quelquefois », un « ne... jamais » qui amortit le choc des concepts opposés. Il y a des apparences qui ne sont pas fausses ; les vertus ne sont souvent pas si vertueuses que l'on pourrait supposer ; quelquefois on se trompe soi-même sur ses propres motifs ; on n'est jamais tout à fait identique à soi-même. À celui qui ne peut pas vivre et penser avec et dans ces nuances, tout cela paraît paradoxal. De notre point de vue, cependant, les *Maximes* de La Rochefoucauld peuvent être interprétées comme propédeutique d'une anthropologie dialectique et d'une généalogie de la morale et de la subjectivité moderne.

626

La Rochefoucauld montre comment des normes et des valeurs sont produites dans le contexte de la vie humaine. Le principe régulateur d'une éthique future ne sera plus un commandement transcendant quelconque, mais l'intérêt : « L'intérêt est l'ame de l'Amour propre⁵⁹. » L'intérêt particulier bien compris se soumet à des règles de la vie sociale : « L'amour de la justice n'est en la plupart des hommes que la crainte de souffrir l'injustice⁶⁰. » Des valeurs sociales, utiles à tous, sont produites par et dans une dynamique d'intérêts et de reconnaissance mutuelle dans laquelle se construit en même temps l'identité des individus : « Le desir de meriter les louanges qu'on nous donne fortifie nôtre vertu : & celles que l'on donne à l'esprit, à la valeur, & à la beauté, contribuent à les augmenter⁶¹. » Des pulsions égoïstes et altruistes ne se laissent pas séparer de manière claire et distincte : « Nous ne pouvons rien aymer que par rapport à nous, & nous ne faisons que suivre nôtre goût & nôtre plaisir quand nous preferons nos amis à nous-mesmes ; c'est néanmoins par cette preference seule que l'amitié peut estre vraye & parfaite⁶². » La première partie de cette maxime déconstruit des concepts idéalistes d'amitié, et la seconde partie reconstruit

59 Maxime écartée n° 24, d'après La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales et Réflexions diverses*, éd. cit., p. 232.

60 Première édition des *Maximes*, n° 78 (a).

61 *Ibid.*, n° 150 (a).

62 Édition des *Maximes* de 1678, n° 81 (e).

un concept d'amitié éclairé par la dialectique et la médiation d'égoïsme et d'altruisme mises en œuvre dans la première partie.

La Rochefoucauld traite de manière réfléchie des aspects de la dialectique de la conscience qui, chez Montaigne, se glissent pour ainsi dire subversivement, sur le mode du paradoxe, dans le texte. Ce faisant, La Rochefoucauld élargit en même temps le potentiel de différenciation du langage. Il montre, par exemple, comment des oppositions sémantiques en apparence dichotomiques commencent à osciller, quand elles sont confrontées à d'autres oppositions dans un champ sémantique : « La foiblesse est plus opposée à la vertu que le vice⁶³. » Entre des valeurs extrêmes se trouve, dans la réalité, une vaste gamme de nuances : « La parfaite valeur & la poltronnerie complete sont deux extremitez où l'on arrive rarement. L'espace qui est entre deux est vaste, & contient toutes les autres especes de courage⁶⁴. » Des oppositions conceptuelles peuvent se relativiser mutuellement : « La vertu n'iroit pas si loin si la vanité ne luy tenoit compagnie⁶⁵. » Des concepts avec des valeurs négatives peuvent se revaloriser mutuellement : « On est d'ordinaire plus médisant par vanité que par malice⁶⁶. »

Le mouvement de la déconstruction d'oppositions de valeurs absolues et de la reconstruction de rapports sémantiques dialectiques se laisse illustrer particulièrement bien à propos de la maxime suivante : « Il y a des faussetez déguisées qui representent si bien la verité, que ce seroit mal juger que de ne s'y pas laisser tromper⁶⁷. » Dans la première moitié de cette maxime, La Rochefoucauld met en scène l'opposition *vraifaux* : les « faussetez déguisées » seraient, selon l'attitude moraliste classique, à dégager de leur fausse apparence. Dans la seconde moitié de la maxime, cependant, La Rochefoucauld accorde, de manière inattendue, à la fausse apparence la capacité de produire du vrai. L'opposition *vraifaux* semble alors supprimée. Mais il ne s'agit pas ici d'une simple neutralisation ou déconstruction dans le sens déridéen, donc d'un paradoxe, mais d'une *Aufhebung* au sens hégélien, d'un dépassement dialectique de l'opposition sémantique, qui est mise en œuvre dans cette maxime, dont les rapports complexes de négations ressemblent beaucoup à la fameuse définition du vrai dans la « Préface » de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel : « Le vrai est ainsi le vertige bachique, dans lequel il n'est pas un membre qui ne soit ivre⁶⁸. »

63 *Ibid.*, n° 445 (e).

64 Première édition des *Maximes*, n° 215 (a).

65 *Ibid.*, n° 200 (a).

66 Édition des *Maximes* de 1678, n° 483 (e).

67 Première édition des *Maximes*, n° 282 (a).

68 « *Das Wahre ist so der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht drunken ist* » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [1807], Theorie-Werkausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, t. III, p. 46). Pour la traduction française, « Préface », dans *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 1996, p. 105.

Revenons à la maxime 282 de La Rochefoucauld en question : chez les moralistes traditionnels on aurait pu s'attendre à la structure logique *duplex negatio est reaffirmatio*, la négation de la fausseté déguisée en vérité permet de reconnaître la vraie vérité. Mais ici, la négation de la négation (« ne s'y pas laisser tromper par la fausseté ») est déjouée par une troisième négation (« ce seroit mal juger »). Par là, la simple réaffirmation de l'opposition *vraifaux* en général se trouve contrecarrée ; la troisième négation nie la seconde et affirme qu'« *il y a* » des faussetés déguisées en vérité qui *peuvent être ou devenir* vraies. La troisième négation met en œuvre une médiation dialectique, dynamique dans l'opposition *vraifaux*, médiation qui, cependant, ne peut pas rester dans l'abstrait de la maxime, mais exige un exemple concret, annoncé déjà par le quantificateur existentiel « *il y a* » au début de la maxime. La troisième négation déconstruit l'opposition sémantique *vraifaux*, qui est trop abstraite et fixe pour comprendre quelque chose à la réalité humaine. En même temps, cette troisième négation reconstruit une opposition concrète et dynamique dans laquelle chacun des deux membres de l'opposition sémantique *vraifaux* peut devenir son contraire, sans pourtant perdre tout à fait son contenu sémantique première. Cette maxime n'est alors plus une maxime au sens propre d'un syllogisme moral :

1. *maxima pars* (maxime morale)
2. *minima pars* (cas concret de la *praxis* humaine)
3. *conclusio* (subsumption du cas concret de la *praxis* humaine sous la maxime morale, donc : jugement moral du cas concret).

Avec la subsumption sous la maxime générale, le cas concret est supprimé au sens non dialectique, il a perdu son caractère individuel. Selon la maxime 282, cependant, les phénomènes concrets de la réalité humaine doivent être examinés cas par cas en vue de leur rapport complexe avec l'opposition dynamique *vraifaux*. C'est-à-dire que chaque cas singulier conduit à une négociation nouvelle du sens de la maxime. L'illustration la plus simple de cette maxime seraient les règles sociales de politesse avec leurs relations d'apparence ritualisées. Pour donner un autre exemple, toujours relativement simple, on pourrait, à propos de cette maxime 282, penser à toute sorte de représentation d'une fonction hiérarchique dans la société, qui simule une dignité que la personne qui représente n'a peut-être pas en tant qu'individu ; les autres s'en doutent, mais acceptent jusqu'à un certain degré la simulation, l'oublie même lors de l'acte de la représentation. Plus complexe est un autre exemple : on pourrait concrétiser l'expression abstraite « faussetez déguisées » dans la maxime 282 par un cas de sympathie simulée d'une personne pour une autre. Et alors la maxime suggère que, dans de certains cas, une telle sympathie fausse peut devenir vraie, surtout lorsque la personne à laquelle elle s'adresse se laisse tromper par la

simulation. Et en même temps la maxime signale que la personne à laquelle s'adresse la sympathie simulée peut être plus ou moins consciente du fait qu'elle se *laisse* tromper, tandis que celui qui simule la sympathie pourrait ne pas se rendre compte d'abord que sa fausse sympathie devient vraie. Ce qui n'empêche pas, naturellement, qu'il y ait aussi des « faussetez déguisées », comme celles de Tartuffe, « qui représentent si *mal* la vérité que ce seroit *bien* juger que de ne s'y pas laisser tromper ».

Par la structure complexe des négations, La Rochefoucauld intègre un facteur temporel dans la maxime 282 : du faux peut devenir (plus ou moins) de l'authentique. La temporalité dialectique de la maxime se concentre dans le verbe « représenter ». C'est justement à l'aide de cette notion-clé de l'épistémè classique selon Foucault que La Rochefoucauld montre l'échec de celle-ci dans le domaine anthropologique. « Représenter » ne signifie plus ici « rendre présent » ce qui (pré-)existe en soi, mais « rendre présent » la relation entre l'en soi et le pour soi. En faisant allusion à la représentation théâtrale et à la problématique baroque de l'être et du paraître, le verbe « représenter » renvoie à la processualité et à la dialectique des rapports de conscience, que l'épistémè classique ne comprend pas. Se mettre dans un rapport de vérité avec soi-même et avec les autres se révèle un processus ouvert et infini. Finalement, la structure sémantique complexe de cette maxime 282 signale déjà le début de la fin de la maxime et de l'aphorisme en tant que genres littéraires. La maxime selon La Rochefoucauld exige et obtiendra son *Aufhebung* dans le roman.

LE NEVEU DE RAMEAU DE DIDEROT : REPRÉSENTATION FICTIVE-DIALOGIQUE DE LA DIALECTIQUE DU PARADOXE

Dans son *Neveu de Rameau*, Diderot met en scène le changement de perspective allant de l'apparence du paradoxe à son dépassement dialectique. Dans un dialogue fictif, un « Moi », qui parle le discours du propre dans sa version paradoxale explicite, se voit confronté avec un « Lui », le neveu de Rameau, qui incarne le degré de conscience qui sait et réfléchit la généalogie de la morale et de l'identité subjective. Or, l'adresse de Diderot consiste à inscrire dans son texte et pour son lecteur la transition d'une forme de conscience à l'autre. D'abord le narrateur suggère au lecteur, de manière tout à fait naturelle, l'identification avec le « Moi », qui joue en même temps le rôle de commentateur des paradoxes apparents de « Lui ». Au cours du dialogue, cependant, il devient clair que c'est la forme de pensée de « Moi » même qui produit les paradoxes qu'il croit reconnaître dans le comportement et les paroles de « Lui ». Comme cela, le lecteur, ou pour le moins le lecteur idéal, visé par Diderot, est censé changer de côté. C'est là du moins ma thèse, inspirée par la *Phénoménologie*

de l'esprit de Hegel (1807)⁶⁹, un des premiers lecteurs et commentateurs de la traduction allemande du *Neveu de Rameau* par Goethe (1805), thèse opposée à Jean Starobinski⁷⁰ et Hans Robert Jauss⁷¹ selon lesquels le dialogue se terminerait dans une aporie ouverte. Une lecture du *Neveu* qui s'inspire de Hegel est naturellement diamétralement opposée à la lecture fameuse de Michel Foucault dans l'*Histoire de la folie*, qui voit dans « Lui », le neveu de Rameau, l'incarnation du refus de la médiation dialectique et le chevalier du paradoxe comme figure fondamentale de la (dé-)raison⁷².

630

Je vais d'abord analyser séparément les caractéristiques des deux formes de conscience développées dans le dialogue. « Moi » est le représentant du discours métaphysique selon sa version leibnizienne et, on le verra plus loin, aussi selon la version de Montaigne. C'est en variant l'argument du meilleur des mondes possibles qu'il s'assure de la validité des dichotomies normatives : « MOI. – [...] si tout ici bas étoit excellent, il n'y auroit rien d'excellent. [...] Acceptons donc les choses comme elles sont⁷³. » « Moi » est déterministe comme Jacques le fataliste : « MOI. – À quoi que ce soit que l'homme s'applique, la Nature l'y destinoit⁷⁴. » « Moi » est le propagandiste de la vertu bourgeoise, tout comme Diderot voulait l'être pour un certain temps avec ses drames bourgeois : « MOI. – [...] Quelquefois [...] une partie de débauche [...] ne me déplait pas. Mais [...] il m'est infiniment plus doux encor d'avoir secouru le malheureux, d'avoir [...] donné un conseil salutaire, fait une lecture agréable [...], rempli les devoirs de mon état⁷⁵. » Selon « Moi », la reconnaissance du vrai, l'intégrité morale et le bonheur se conditionnent réciproquement : « MOI. – [...] Un sot sera plus souvent un méchant qu'un homme d'esprit⁷⁶ » ; « LUI. – [...] il faudroit donc être d'honnêtes gens ? MOI. – Pour être heureux ? Assurement⁷⁷. »

69 Voir Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, op. cit., p. 380-390 ; *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2012, p. 437-447.

70 Voir Jean Starobinski, « Le dîner chez Bertin », dans Wolfgang Preisendanz et Rainer Warning (dir.), *Das Komische*, München, Fink, 1976, p. 191-204.

71 Voir Hans Robert Jauss, « Der dialogische und der dialektische *Neveu de Rameau* », dans *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 467-504.

72 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'Âge classique* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 363-372. Pour une critique approfondie des variations antiphilologiques, mais aussi peu philosophiques de Foucault sur *Le Neveu de Rameau*, voir Florence Chapiro et Jean Goldzink, « *Le Neveu de Rameau* après Michel Foucault », *Raisons politiques*, 17, 2005/1, p. 161-177 ; cependant, je ne partage ni leur avis, que Hegel « surplomberait » le texte de Diderot aussi « superbement » (§ 4) que Foucault, ni leur affirmation que *Le Neveu* relèverait dans son ensemble « de la logique du paradoxe » (§ 29), ni leur revalorisation de la figure du « Moi » (§ 31).

73 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean Fabre, Genève/Lille, Droz/Giard, 1950, p. 14 sq.

74 *Ibid.*, p. 103.

75 *Ibid.*, p. 42.

76 *Ibid.*, p. 11.

77 *Ibid.*, p. 43.

« Moi » est sûr de lui-même, de sa moralité et des critères du vrai : « MOI. – [...] je suis un bon homme [...]. Je ne sais que dire la vérité⁷⁸. » Selon Hegel, « Moi » représente « le discours de la conscience simple du vrai et du bon⁷⁹ », le discours bien-pensant de l'époque.

« Lui » est tout le contraire de « Moi » : pour lui, le meilleur des mondes possibles est celui dont il fait partie, mais non pas pour des raisons métaphysiques, mais pour la seule raison qu'il préfère exister plutôt que de ne pas exister : « LUI. – [...] Le meilleur ordre des choses, à mon avis, est celui où j'en devois être [...]. J'aime mieux être, et même être impertinent raisonneur que de n'être pas⁸⁰. » D'autre part, il ne s'attache pas trop à son identité actuelle : « LUI. – [...] je voudrais bien être un autre⁸¹. » Être signifie pour lui manger. Des principes éthiques sont secondaires vis-à-vis des besoins physiologiques : « LUI. – [...] La voix de la conscience et de l'honneur, est bien faible, lorsque les boyaux crient⁸². » Comme chez la Rochefoucauld, en fin de compte, c'est l'intérêt qui devient le principe régulateur de l'éthique : « LUI. – [...] dans un sujet aussi variable que les mœurs, il n'y a rien d'absolument, d'essentiellement, de généralement vrai ou faux, si non qu'il faut être ce que l'intérêt veut qu'on soit ; bon ou mauvais ; sage ou fou ; décent ou ridicule ; honnête ou vicieux⁸³. » Par l'accumulation des adverbes *absolument*, *essentiellement*, *généralement*, « Lui » parodie le discours de la métaphysique et affirme que c'est l'intérêt qui produit les oppositions ontologiques et de valeurs, avec lesquelles, *a posteriori*, le discours métaphysique construit son monde, comme si elles existaient *a priori*.

Cela ne veut cependant pas dire qu'il n'y ait plus de valeurs du tout pour « Lui ». Ces valeurs sont, certes, dans les conditions actuelles de la lutte pour la survie, subordonnées à la valeur directrice de l'argent, que « Lui », selon ce qu'il raconte, adore comme une hostie devant son fils pour des raisons pédagogiques⁸⁴. Pour avoir de cet argent bénéfique, cependant, il faut se soumettre à des règles de jeux sociales, qui diffèrent selon la couche sociale à laquelle on appartient. « Lui » appelle « idiotismes moraux » ou « idiotismes de métier⁸⁵ » ces règles, pour souligner, selon l'étymologie ἰδιος, leur caractère de singularité, de particularité, leur manque de généralisabilité. Par malchance, « Lui » appartient au groupe des artistes sans succès qui jouent les fous du roi,

78 *Ibid.*, p. 94.

79 « [...] die Rede jenes einfachen Bewußtseins des Wahren und Guten » (Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, éd. cit., p. 387 ; trad. cit., p. 444).

80 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. cit., p. 14 sq.

81 *Ibid.*, p. 15.

82 *Ibid.*, p. 38.

83 *Ibid.*, p. 61.

84 *Ibid.*, p. 92.

85 *Ibid.*, p. 36.

les flatteurs, producteurs de bons mots et parasites chez les nouveaux riches, qui manquent d'esprit et s'ennuient.

Et « Lui » montre dans la suite, comment dans son groupe social se créent des valeurs spécifiques et adaptées à la société telle qu'elle est. « Lui » aussi connaît le remords, la honte, voire le mépris de soi, au cas où il n'arrive pas à bien faire valoriser son talent exceptionnel de flatteur et d'entremetteur⁸⁶. Il a honte quand, par exemple, des spectateurs au théâtre, qui ne connaissent pas les impératifs catégoriques de son métier, croient qu'il applaudit par conviction une mauvaise actrice, et non en tant que claqueur⁸⁷. « Lui » méprise des flatteurs qui flattent pour flatter, et non par la nécessité du besoin⁸⁸. Et il connaît les notions de sublime, d'élévation de l'âme et de génie, quand il raconte des exploits dans l'art d'être entremetteur ou parasite⁸⁹. Tout cela constitue l'honneur de son métier qu'il revendique pour lui-même comme sa « dignité⁹⁰ ».

632

Cette dignité supposée de « Lui » ne provoque naturellement qu'un rire piteux, indigné chez son interlocuteur⁹¹. À trois points culminants du dialogue⁹², le rire indigné de « Moi » exprime la réaction affective qu'entend provoquer la satire classique. Par là, Diderot semble réaliser la spécificité du genre littéraire qu'annonce le sous-titre de son dialogue, « Satyre 2^{de} ». D'un point de vue éthique traditionnel, « Moi » juge « Lui » « abject⁹³ », « fou⁹⁴ », « extravagant⁹⁵ ». Et par son rire indigné, « Moi », en tant que porte-parole apparent de l'auteur, semble vouloir suggérer au lecteur de partager son jugement, de façon que, indirectement, soit réaffirmé le système normatif représenté par « Moi » et mis en cause par « Lui ». Pourtant, je vais montrer dans la suite, comment Diderot, au cours du dialogue, affaiblit la position apparemment centrale de « Moi » et renforce de plus en plus la position apparemment marginale de « Lui⁹⁶ ». Il est déjà très significatif que ce soit le neveu de Rameau lui-même qui fasse sa propre satire. Le sous-titre « Satyre 2^{de} » recevrait alors une signification réfléchie semblable au frontispice des *Maximes* de La Rochefoucauld. L'œuvre de Diderot ne serait plus alors une satire parmi ou après d'autres, mais une satire de la satire

86 *Ibid.*, p. 22-24.

87 *Ibid.*, p. 66 sq.

88 *Ibid.*, p. 49.

89 *Ibid.*, p. 24, 52 sq., et 75.

90 *Ibid.*, p. 46.

91 *Ibid.*

92 *Ibid.*, p. 24, 46, et 76.

93 *Ibid.*, p. 25.

94 *Ibid.*, p. 32.

95 *Ibid.*

96 Et non pas *vice versa*, comme croient Lester G. Crocker, « *Le Neveu de Rameau. Une expérience morale* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 13, 1961, p. 133-155, ici p. 143, et Ruth Groh, *Ironie und Moral im Werk Diderots*, München, Fink, 1984.

en tant que telle, la représentation du *principe* de la satire et en même temps son dépassement, le point final de la tradition d'un genre classique.

Ce qui frappe dès le début, c'est que tout le dialogue est construit comme lutte entre « Moi » et « Lui » pour s'attribuer mutuellement la qualité de « bizarre », donc, on l'a vu, de paradoxal. « Moi » introduit « Lui » avec les mots suivants : « [MOI. –] [...] je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pais [...]. C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de deraison. Il faut que les notions de l'honnête et du deshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête⁹⁷. » « Moi » cherche à comprendre « Lui » en appliquant des oppositions normatives dichotomiques et, par conséquent, « Moi » sombre dans le paradoxe. Le fait que « Moi » ne prononce pas toujours tout simplement des jugements moraux négatifs à propos de « Lui », mais que souvent « Moi » juge paradoxaux les récits et les pensées de « Lui », montre que « Moi » n'incarne plus la naïveté et la bonne foi de la conscience métaphysique tout court. Dans sa tête, le système normatif dichotomique appliqué au comportement du neveu de Rameau produit des paradoxes explicites. Sous ce point de vue, « Moi » représente l'état de conscience de Montaigne dans la dialectique historique du paradoxe, tandis que « Lui » représente celui de La Rochefoucauld.

« Lui » ne cesse de retourner contre « Moi » l'attribut de « bizarre⁹⁸ ». Et « Lui » fait remarquer que son éthique professionnelle, ses « idiotismes moraux », ne paraissent paradoxaux que du point de vue de « Moi », mais que de son propre point de vue les relations se renversent justement :

LUI. – [...] je serois *bizarre* et maladroit de ne pas m'y [aux usages de mon état] conformer. Vraiment, je sais bien que si vous allez *appliquer* à cela certains *principes généraux* de je ne sais quelle morale qu'ils ont tous à la bouche, et qu'aucun d'eux ne pratique, il se trouvera que ce qui est blanc sera noir et que ce qui est noir sera blanc⁹⁹.

« Lui » fait ressortir le point décisif : le paradoxe est produit par l'*application* de *principes généraux*, en l'occurrence d'oppositions normatives dichotomiques, à la réalité complexe, psychologique et sociale de l'homme. Et au cours du dialogue, « Lui » fournit des connaissances à « Moi », dont celui-ci ne disposait pas, parce que son idéalisme abstrait, auquel il croit de bonne foi, l'a rendu en fin de compte plus marginal que « Lui ». On connaît le début fameux du *Neveu de Rameau* :

⁹⁷ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. cit., p. 4.

⁹⁸ *Ibid.*, par exemple p. 11, 39, 40, 43, 44, et 46.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 35 (je souligne).

[MOI. –] Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi même de politique, d'amour, de gout ou de philosophie¹⁰⁰.

« Moi », toujours seul, n'entre pas en contact avec la réalité humaine concrète, il ne s'entretient qu'avec soi-même dans son discours bien-pensant. Dans les centres de la vie sociale, cependant, que « Lui » fréquente et décrit, domine un discours de simulation et de dissimulation semi-conscientes. Ceux qui tiennent ce discours font semblant de vivre selon les valeurs de « Moi » et dissimulent à eux-mêmes et aux autres le fait qu'ils agissent surtout en fonction de leurs intérêts particuliers. Et c'est là justement où le parasite, qui voit clair dans ce jeu de simulations et de dissimulations, saisit sa chance de flatteur.

634

« Lui » raconte comme il jouait le fou du roi dans le salon de son ancien bienfaiteur Bertin. Le secret de son succès était une légère pointe d'ironie dans la flatterie, tout juste assez pour égayer et pour ne pas agacer. Par son ironie, il rendait explicite le code du salon de Bertin et les rôles qu'y jouaient les habitués. Il mettait en scène une légère satire du salon de Bertin par des exagérations dans ses flatteries, par d'inoffensifs crimes de lèse-majesté, des moqueries et infractions, qui provoquaient une réaction comparable à celle de la satire : le rire, même et d'abord celui de Bertin, une prise de conscience et une espèce anodine de distanciation, qui reste jusqu'à un certain point sans conséquences graves, mais vivifie la conversation et, en fin de compte, réaffirme les rôles sociaux. Bertin pouvait comme cela démontrer de l'humour généreux, tandis que pour « Lui », qui menait le jeu, Bertin devenait « le fou de son fou¹⁰¹ », ce que « Moi » laisse sans commentaire, parce qu'il ne comprend rien à la dialectique du maître et de son fou.

Cependant, ce jeu avec les discours, avec la satire et l'ironie est difficile et risqué. La distanciation et le rire anodins, en fin de compte affirmatifs selon la formule *duplex negatio est (re-)affirmatio*, peuvent changer en indignation, en disgrâce, si la satire devient trop tranchante, si le fou dans son jeu rend trop explicite la dialectique du maître et de son fou, qui normalement reste implicite et semi-consciente, semi-refoulée. Et c'est justement ce qui est arrivé à « Lui ». Alors le maître a réagi en concrétisant le « refoulement », c'est-à-dire en mettant « Lui » à la porte¹⁰². Cette mésaventure récente est même l'arrière-fond devant

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰² *Ibid.*, p. 62-65.

lequel est mis en scène tout le dialogue de « Moi » et de « Lui », ce qui, au début, renforce encore le sentiment de supériorité de « Moi » vis-à-vis de « Lui ».

Au cours du dialogue, cependant, « Moi » perd son assurance de soi vis-à-vis du discours (auto-)satirique de « Lui ». Souvent il ne sait plus s'il doit rire et/ou s'indigner des récits de « Lui ». Il change de sujet de conversation pour échapper à sa confusion¹⁰³. Dans la satire classique, « Moi » aurait eu raison et « Lui », tort. Ici, c'est « Lui » qui dispose de connaissances plus adéquates à la réalité humaine que « Moi ». Au milieu du dialogue, « Lui » cite un discours flatteur avec lequel il a « convaincu » une actrice médiocre, la maîtresse de Bertin, d'être une grande actrice. Cependant il répand tant de signaux d'ironie dans son récit que le discours flatteur s'inverse en une parodie de discours flatteur. « Moi » ne comprend pas bien : « MOI. – Comment dites vous tout cela ? Est ce ironie, ou vérité ? [...] J'avoue que je ne scaurois demeler si c'est *de bonne foi* ou *mechamment* que vous parlez¹⁰⁴. » « Lui » doit expliquer l'ironie à « Moi » parce que celui-ci ne dispose que des registres de la bonne foi et de la mauvaise foi, entendus comme dichotomie simple et consciente. Il ne connaît et ne comprend pas le registre du semi-conscient et du semi-refoulé, par lequel l'actrice se convainc ou se laisse convaincre de son génie.

Dans la seconde moitié du dialogue, « Moi » se voit obligé de plus en plus souvent à concéder que « Lui » connaît bien les hommes : « MOI. – J'étois quelquefois surpris de la justesse des observations de ce fou, sur les hommes et sur les caractères ; et je le lui temoignai¹⁰⁵. » La raison de la supériorité intellectuelle de « Lui » se trouve dans le fait qu'il sait jouer avec différents systèmes de valeur et qu'il s'y connaît en des états de conscience semi-réfléchis et semi-refoulés. Il dispose à la fois du point de vue en deça et par delà le bien et le mal¹⁰⁶ : « LUI. – [...] Quand je dis vicieux, c'est pour parler votre langue, car si nous venions a nous expliquer, il pourroit arriver que vous appellassiez vice ce que j'appelle vertu, et vertu ce que j'appelle vice¹⁰⁷. » C'est ainsi que « Moi » se montre souvent stupéfait du fait que « Lui » le devance dans la condamnation morale de lui-même¹⁰⁸. À la fin, lorsque « Moi » fait un dernier effort d'indignation et traite « Lui » d'« ame de boue », celui-ci répond tout simplement : « – Je crois vous l'avoir dit¹⁰⁹. » Voyons comment Hegel commente la relation entre « Moi » et « Lui » dans la *Phénoménologie de l'esprit* : « [MOI] ne peut rien dire à [LUI] que celui-ci ne sache et ne dise lui-même. Si [Moi] va au-delà de son monosyllabisme,

103 *Ibid.*, p. 24 sq., et 76 sq.

104 *Ibid.*, p. 54 sq. (je souligne).

105 *Ibid.*, p. 59, voir également p. 71, et 82.

106 Voir Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1886.

107 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. cit., p. 62.

108 *Ibid.*, voir p. 18, 44, 68, 70, 74, et 90.

109 *Ibid.*, p. 107.

il dit la même chose qu'énonce [Lui], tout en étant si bête de croire qu'il dise quelque chose de nouveau et de différent. Même ses syllabes *ignoble, infâme* expriment déjà cette bêtise, car [Lui] les applique à lui-même¹¹⁰ ».

À l'ironie joyeuse de « Lui », « Moi » ne sait opposer plus que l'ironie amère de l'idéaliste déçu : « MOI. – Au digne emploi que vous feriez de la richesse, je vois combien c'est grand dommage que vous soiez gueux. Vous vivriez la d'une manière bien honorable pour l'espèce humaine, bien utile à vos concitoyens ; bien glorieuse pour vous¹¹¹. » Vers la fin du dialogue, « Moi » va jusqu'à appliquer de manière résignée la catégorie de « bizarre », donc de paradoxal à lui-même : « MOI. – [...] Il y a des gens comme moi qui ne regardent pas la richesse, comme la chose du monde la plus précieuse ; gens bizarres¹¹². » La philosophie de « Moi » s'est avérée inadaptée à l'état actuel du monde et de la conscience humaine. Dans le jeu dynamique et dialectique des oppositions de valeurs et des intérêts (inter)subjectifs, une philosophie du propre ne produit rien que des paradoxes. « Moi », qui au début du dialogue avait choisi Socrate pour modèle¹¹³, se voit forcé à la fin à se retirer symboliquement dans le tonneau de Diogène, le cynique solipsiste¹¹⁴, tandis que « Lui », dont le discours paraissait cynique au début, du point de vue de « Moi-Socrate », crée au cours du dialogue un nouveau discours dialectique et ironique de la subjectivité moderne, par-delà le paradoxe.

110 « *Es [MOI] kann diesem [LUI] nichts sagen, was er nicht selbst weiß und sagt. Geht es über seine Einsilbigkeit hinaus, so sagt es daher dasselbe, was er ausspricht, begeht aber darin noch dazu die Torheit zu meinen, daß es etwas Neues und Anderes sage. Selbst seine Silben, schändlich, niederträchtig, sind schon diese Torheit, denn jener sagt sie von sich selbst* » (Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, éd. cit., p. 387 sq. ; trad. cit., p. 444 : Lefebvre ne comprend pas bien le passage).

111 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. cit., p. 39 ; voir également p. 53, et 92 sq.

112 *Ibid.*, p. 95.

113 *Ibid.*, p. 11.

114 *Ibid.*, p. 106 sq.

COLLECTIVITÉ DE PENSÉES,
COLLECTIVITÉ TEXTUELLE, PLAGIAT :
L'AUTEUR D'HOLBACH DANS LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES

Mladen Kozul

La démarche de l'histoire des idées inscrit le texte littéraire dans un large ensemble des discours dans lequel sa spécificité tend à s'effacer. Mais celle-ci est de toute façon problématique s'agissant de la culture de l'Ancien Régime¹. Dans sa forme moderne, l'histoire littéraire suppose l'existence de la littérature et de ses genres fictionnels bien distincts, mais elle se fonde aussi sur la notion d'auteur et sur l'unité et la spécificité de l'œuvre produit ou qui lui peut être attribué. Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault met en garde contre l'évidence des distinctions des « grands types de discours », tels la littérature, la philosophie ou les sciences, en observant que ces découpages correspondent à des catégories récentes, non pertinentes pour d'autres époques². Plutôt que de présenter une radicale mise en question de l'auteur, il propose d'y voir une construction dont les traits essentiels diffèrent selon la forme de discours et l'époque. Il invite aussi à se méfier de l'évidence des notions de livre et d'œuvre. L'individualisation matérielle qui fait du livre un objet reconnaissable, renfermant un texte qui a un début et une fin, doté de valeur économique, lui paraît secondaire. Un livre renvoie à d'autres livres, le texte qu'il comprend à d'autres textes. Le livre est un « nœud dans un réseau », ses marges ne sont jamais aussi nettes qu'elles paraissent dans un premier abord³. Il paraît, de nos

1 Comme le rappelle Paul Bénichou, au XVIII^e siècle, la littérature comprend « les ouvrages de philosophie, de politique, d'économie, d'histoire, de vulgarisation scientifique, en un mot toute la littérature d'information, d'idées, de combat, en même temps que les œuvres de fiction, romans, pièce de théâtre, poèmes, et celles qui les commentent » (*Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973, p. 48). Au cours de la seconde partie du siècle, elle évolue graduellement vers son sens actuel en subsumant ceux des « lettres » et des « belles-lettres ». Elle ne s'impose comme valeur éminente dans le champ culturel que vers le milieu du siècle suivant. Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'Âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 ; et Philippe Caron, *Des « belles-lettres » à la « littérature »*. *Une archéologie des signes du savoir profane en langue française, 1680-1760*, Paris, Louvain, 1992.

2 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 33.

3 *Ibid.*, p. 34.

jours, tout aussi impossible de rejeter les notions d'auteur et d'œuvre, que de les prendre comme des évidences.

Presque un demi-siècle qui s'est écoulé depuis ces interrogations sur les notions d'auteur, d'œuvre et de livre a vu s'établir des distinctions et s'opérer des retournements qui ne sont pas étrangers à la réflexion impulsée par Foucault. Ni la mise à mort barthésienne de l'auteur ni le questionnement foucauldien n'ont jamais eu cours que dans le champ restreint des critiques et des historiens littéraires. D'une part, les médias, l'édition, le commerce ne se sont jamais séparés de l'utilisation du nom d'auteur ni de l'unité de l'auteur et de son œuvre, essentiels pour leur fonctionnement et la communication avec le consommateur. D'autre part, les formes d'écriture anonymes et collectives qu'Internet a rendues possibles effacent le nom d'auteur et son identité beaucoup plus efficacement que ne pouvaient le faire les normes et les interdits des sociétés pré-informatiques⁴. Comme le remarque José-Luis Diaz, le retour de l'auteur, ou à l'auteur, est souhaitable et avantageux à condition de ne pas le réduire ni à l'« homme » ni à une simple fonction linguistique, mais d'admettre, avec Foucault, le jeu d'une « pluralité d'*ego* » qui configure la fonction-auteur⁵. Si José-Luis Diaz fonde son utile distinction entre les strates superposées des trois aspects de la notion d'auteur – réel, textuel, imaginaire – sur les analyses foucaaldiennes, il n'interroge pas l'unité du livre, celle de l'œuvre ou le rapport qui l'unit à son auteur.

638

La production textuelle et livresque des Lumières radicales, et l'un des ses illustres protagonistes, le baron d'Holbach, s'offrent comme un champ potentiellement fertile pour interroger quelques aspects des problématiques connectées du fonctionnement de cette « pluralité d'*ego* » dont les interstices devraient faire apparaître, selon l'hypothèse foucauldienne, les traits essentiels de la fonction-auteur d'une part, et de l'unité de l'œuvre et du livre sur lesquels la réflexion foucauldienne laisse planer des doutes, d'autre part. On partira de l'une des rares observations dont on dispose, de la plume de d'Holbach, sur sa position d'auteur dans la République des Lettres de son temps. En 1765, alors qu'il a écrit quelques 400 articles pour l'*Encyclopédie*, qu'il a déjà édité les *Recherches sur l'origine du despotisme oriental* et publié les traductions d'une dizaine de livres scientifiques entre autres, d'Holbach écrit à Servan qu'il

4 Au moins pour le lecteur « normal » qui lit sur Internet par curiosité ou pour apprendre et non pour traquer la non-conformité. Que le nom d'auteur de textes sur Internet se perde pour des agences de renseignement, est bien moins sûr.

5 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 16-17, et Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], dans *Dits et écrits*, t. I, 1954-1975, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 831.

appartient à « ceux qui [...] ne peuvent avoir dans la République des Lettres qu'une existence collective⁶ ».

De nos jours, toute une bibliothèque pourrait être meublée de travaux qui portent sur cet auteur qu'est le baron d'Holbach⁷. Les œuvres que les critiques ont réussi à lui attribuer avec autant de certitude que possible sont publiées, sous le titre d'*Œuvres philosophiques*, en quatre épais volumes⁸. D'Holbach est aujourd'hui un auteur bien singularisé, son existence dans l'histoire culturelle, sinon dans la République des Lettres, bien individualisée. Quelle était donc cette « existence collective » de d'Holbach ? Qu'est-ce qui implique, dans sa simplicité apparente, cette observation lucide sur sa propre position dans son temps, dans la culture et la société qui étaient les siennes ? Quels auraient été les présupposés et les ramifications d'une pensée qui lui avait traversé l'esprit au moment où il la couchait sur papier, avant que celui-ci fût envoyé à Servan ?

Évocatrice de la « pluralité d'*ego* » foucauldienne, cette auctorialité collective, en bonne logique, devrait impliquer quelque chose comme une textualité collective. Le cas d'Holbach incite-t-il à confirmer la validité de la critique foucauldienne de l'œuvre et du livre ? Pour y voir plus clair, plusieurs aspects de la question méritent développement. On se bornera au commentaire de quelques articles de l'*Encyclopédie* qu'on mettra en rapport avec l'un des livres mis sur le marché par d'Holbach en 1768, *De la tolérance dans la religion*. Sa préface, probablement de Jacques-André Naigeon, rend explicite une conception de la réutilisation des textes qui jette quelque clarté sur la collectivité auctoriale holbachique.

UNE ÉLABORATION COLLECTIVE DE LA PENSÉE

Il va de soi que, du champ énorme auquel de nombreux travaux ont été consacrés, mais qui n'en est pas moins digne de tout un (ou d'encore un) livre, qu'implique ce sous-titre, on ne retiendra que quelques éléments utiles pour notre propos. La démarche encyclopédique concernant l'individualisation des auteurs et la paternité des articles qui la composent n'est pas unie. Certains articles sont signés, d'autres ne le sont pas. Observons d'abord que la richesse et la complexité du modèle auctorial transmis par Pierre Bayle (dont le *Dictionnaire* était admiré par les encyclopédistes), ne sont étrangères ni aux stratégies encyclopédiques d'effacement des noms, qui diluent la responsabilité

6 Cité par Jerom Verduyck, dans la *Bibliographie descriptive des œuvres du baron d'Holbach*, Paris, Lettres modernes, 1971, 1751, B1.

7 Pour un aperçu d'ensemble, voir la bibliographie d'Alan Sandrier, un peu datée déjà, mais toujours d'une grande utilité, dans *Le Style philosophique du baron d'Holbach*, Paris, Honoré Champion, 2004.

8 Paul Henri Dietrich, baron d'Holbach, *Œuvres philosophiques, 1773-1790*, éd. Jean-Pierre Jackson, Paris, Coda, 1998-2004, 4 vol.

individuelle, y compris pénale, des auteurs, ni aux choix auctoriaux de Diderot et d'Holbach.

Les continuités entre les stratégies bayliennes et celles des philosophes des Lumières paraissent évidentes, notamment en ce qui concerne l'anonymat qui se combine avec une polyphonie auctoriale. Les péritextes, et quelquefois les *incipit* de Bayle, mettent en scène une multiplicité des voix auctoriales fictives. Gianluca Mori note que « les masques de Bayle sont des personnages fictifs qui disent soutenir certains principes et qui en tirent toutes les conclusions⁹ ». Bayle met en scène les personnages d'un socinien, d'un bon huguenot indigné par la propagande catholique et d'un ex-protestant qui s'en prend à ses anciens coreligionnaires, et les présente comme auteurs respectifs du *Commentaire philosophique*, de la *Critique générale* et de l'*Avis aux réfugiés*. Vers la fin du XVIII^e siècle, pour conceptualiser cette multiplicité des personnages d'*auctores*, dans l'*Avertissement* précédant les *Œuvres philosophiques* de Voltaire, Nicolas de Condorcet évoquera une mise en scène théâtrale :

640

Toutes les fois qu'un écrivain ne peut pas dire sous son nom tout ce qu'il croit être la vérité, sans s'exposer à une persécution injuste, les ouvrages qu'il publie doivent être lus et jugés comme des ouvrages dramatiques. Ce n'est point l'auteur qui parle, mais le personnage sous lequel il a voulu se cacher¹⁰.

L'analogie de Condorcet implique le statut fictif des personnages qui se présentent comme *auctores* tout en accordant à chacune de leurs voix un même poids de « vérité ». Aussi cette analogie implique-t-elle une multiplication des positions auctoriales qui s'approche bien de Bayle, même s'il est sûr que les implications de ces stratégies, comme les contextes éditoriaux, ont bien évolué entre le temps de Bayle – qui s'était mis hors de portée des autorités françaises – et le dernier tiers du XVIII^e siècle. Le point de vue théorique exprimé par Condorcet concerne lui aussi la multiplicité des voix fictives qui n'en sont pas moins des porte-parole authentiques des auteurs (ou, plus précisément, des *scriptores*).

Au-delà des précieuses leçons bayliennes, l'évocation par d'Holbach d'une « existence collective » dans la République des Lettres s'inscrit dans les pratiques culturelles et éditoriales des encyclopédistes. La conception diderotienne des rapports entre les auteurs et les textes concerne tout aussi bien à l'auctorialité fictive – c'est-à-dire, à celle basée sur l'élaboration des figures auctoriales fictives, comme cela arrive dans toute pseudonymie – que l'auctorialité réelle. Elle implique les notions de collectivité de pensée et de dialogisme, ou de

9 Voir Gianluca Mori, « Anonymat et stratégies de communication. Le cas de Pierre Bayle », *La Lettre clandestine*, n° 8, « Anonymat et clandestinité aux XVII^e et XVIII^e siècles », 1999, p. 18.

10 « Avertissement des Éditeurs », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, De l'imprimerie de la Société littéraire typographique, 1784, t. XXXII, p. 10.

polyphonie conceptuelle proche de celle de Bayle. Les dialogues de Diderot, à l'instar de ceux de Platon, n'avancent pas les opinions de l'auteur, mais font coexister celles mises en avant par les personnages de fiction. Cette situation est analogue, *mutatis mutandis*, à celle décrite par Condorcet à propos des personnages auctoriaux voltairiens. La fictionnalisation des voix qui participent à l'élaboration d'une vérité collective dans le dialogue diderotien rejaillit sur le personnage d'auteur lui-même: *Le Rêve de D'Alembert* contient le personnage Diderot dont les répliques – tels, pour ne prendre qu'un seul exemple, les développements sur les « cordes vibrantes sensibles » – se constituent en échos thématiques des autres textes de Diderot auteur¹¹. Les « je » des *Entretiens sur le fils naturel* ou du *Supplément au voyage de Bougainville* entretiennent à dessein la proximité sinon la confusion entre le « je » de l'énonciation et le « je » de l'énoncé. Dans un excellent article, Dinah Ribard observe que *Le Rêve de D'Alembert* met en scène une « production intersubjective de la pensée, puisque le personnage qui porte [le nom de Diderot] est loin d'être le seul auteur des thèses qui y sont développées, et qui sont un produit collectif¹² ».

La production collective de la pensée, dont Gianluca Mori identifie les éléments essentiels dans l'invention auctoriale et dans la conception de la philosophie bayliennes, perdure dans l'idée que Diderot se fait de la constitution du savoir encyclopédique. Le rôle que l'*Encyclopédie* a joué dans les modifications de la conception du savoir au fil de sa publication est fondé en partie sur la complexité des renvois qui transforment toute recherche d'information en parcours sinueux. Au long de ceux-ci s'égarant la responsabilité des auteurs individuels et les sources précises de l'autorité qu'ils confèrent ou refusent de conférer à leurs articles, en raison de leur conformité ou leur hétérodoxie. Dans l'article « Encyclopédie », Diderot lui-même réfute la possibilité qu'un dictionnaire « universel et raisonné des sciences et des arts [puisse] être l'ouvrage d'un homme seul ». Et puis :

Je dis plus; je ne crois pas que ce puisse être l'ouvrage d'aucune des sociétés littéraires ou savantes qui subsistent, prises séparément ou en corps. [...] Cet ouvrage [...] ne s'exécutera que par une société de gens de lettres et d'artistes, épars, occupés chacun de sa partie et liés seulement par l'intérêt général du genre humain et par un sentiment de bienveillance réciproque¹³.

- 11 Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, dans *Œuvres complètes*, éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Fabre et Jean Varloot, Paris, Hermann, 1975-2004, 25 vol., t. XVII, p. 11.
- 12 Dinah Ribard, « Anonymat philosophique et exigence auctoriale », dans Claude Calame et Roger Chartier (dir), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 124.
- 13 *Encyclopédie, ou Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers*, Paris/Neufchâtel, Briasson, David, Le Breton, Durand/Samuel Faulche et Cie, 1751-1765, 28 vol., t. V, p. 635-636.

Alors que les sociétés littéraires ou savantes sont elles-mêmes des entités collectives, Diderot les écarte pour individualiser, multiplier et diversifier les sources de discours. Pour mener à bien l'entreprise encyclopédique, ses auteurs doivent être épars, travaillant de manière autonome chacun à leur sujet. Ils ne sont liés entre eux que par les grands principes qu'ils partagent, mais qui n'unifient pas leurs voix. La pluralité d'*ego* auctoriale trouve ici sa réalisation concrète. C'est bien la diversité et les différences entre les positions que ces voix expriment qui permettent l'expression d'une panoplie de vérités. Cette diversité est la condition d'existence des voix hétérodoxes. La multiplicité des figures actoriales mise en place dans la production de livres holbachiques se fonde sur le même principe.

642

L'« élaboration collective de la pensée », pour retrouver la formule de Dinah Ribard, est implicite dans la démarche baylienne d'une part, et dans le travail collectif des encyclopédistes et la production collective des livres hétérodoxes par d'Holbach et ses collaborateurs d'autre part. L'accent est, ici, sur le travail en commun des individus qui partagent la production d'un discours impersonnel par lequel ils promeuvent des valeurs rationalistes sans jamais douter de son caractère universel. Cette universalité dépasse l'individu : comme l'écrit Alain Sandrier, qui rapproche le travail du baron de l'œuvre collective qu'est l'*Encyclopédie*, pour d'Holbach – comme, rajoutons-nous, pour Bayle –, « c'est la philosophie qui doit se faire entendre et non l'individu¹⁴ ». Mais cette universalité n'émerge qu'à travers une polyphonie des voix individuelles et concordantes.

Chez d'Holbach, la polyphonie auctoriale se manifeste aussi par la construction de multiples figures d'auteur. Certes, l'aspect collectif du travail de d'Holbach a son versant concret : la production matérielle des livres implique plusieurs personnes qui collaborent à différentes étapes de leur fabrication¹⁵. Le baron multiplie aussi les figures actoriales dans ces ouvrages destinés au marché du livre clandestin par un mouvement dont le résultat est analogue à la collectivité auctoriale de l'*Encyclopédie*. La multiplicité d'auteurs réels de l'*Encyclopédie* et le caractère collectif de la production des livres clandestins, qui inclut lui aussi plusieurs collaborateurs, se dédoublent dans l'espace péritextuel de la production livresque de d'Holbach. Diderot éditeur organise la collectivité auctoriale dans l'*Encyclopédie*, alors que ses dialogues – destinés, ne l'oublions pas, à un cercle très restreint de son vivant – mettent en scène fictionnelle l'émergence collaborative de la pensée. Chez le baron, d'une part,

14 Alain Sandrier, *Le Style philosophique du baron d'Holbach*, op. cit., p. 58.

15 Entre 1767 et 1772, le baron d'Holbach et ses collaborateurs mettent sur le marché du livre prohibé une vingtaine de livres clandestins, polémiques ou philosophiques.

la philosophie prime sur la voix individuelle ; mais de l'autre, elle se conjugue avec la démultiplication des figures d'auteur fictives et des voix auctoriales qui émergent dans la pseudonymie holbachique et grâce à elle¹⁶.

TRADUCTION, PLAGIAT ET ACQUISITION DE DROITS SUR LE TEXTE D'UN AUTRE

Parmi les livres produits par le baron, *De la tolérance dans la religion ou de la liberté de conscience* fournit une bonne illustration de quelques traits marquants de la collectivité auctoriale telle qu'elle est mise en place dans le travail concret du baron et montre comment celle-ci engendre une collectivité textuelle. La page de titre rajoute : « Par Crellius. *L'intolérance convaincue de crime et de folie*. Ouvrage traduit de l'Anglois. Londres, 1769. » Fruit de collaboration de Nageon et du baron, *De la tolérance dans la religion* se présente donc sur la page de titre comme contenant deux textes. En réalité, il en contient trois¹⁷. La préface de Nageon fournit quelques renseignements essentiels pour la compréhension de la collectivité auctoriale et des manipulations textuelles holbachiques :

Ce traité si peu connu et si digne de l'être est du fameux socinien Crellius qui le publia en 1637 sous ce titre *Junii Bruti, Poloni, Vindiciae pro religionis libertate*. Le Cène, ministre arminien¹⁸, en donna en 1687 une traduction qu'il fit imprimer à la suite de ses *Conversations sur diverses matières de religion*, sans dire un seul mot de l'auteur de cet excellent ouvrage, et sans avertir même qu'il n'en était que le traducteur : infidélité d'autant plus blâmable que, bien loin d'avoir étendu les idées, fortifié les preuves et les raisonnements de Crellius, et s'être acquis par des changements et des additions considérables quelques droits sur son ouvrage, on peut assurer au contraire que ce traité a beaucoup plus perdu que gagné par la version qui est écrite d'un style tout à fait obscur et barbare, qui souvent dénature et altère le sens de l'Auteur au point de le rendre

16 D'Holbach a sans doute bien médité les stratégies de pseudonymie voltairiennes. Voir Olivier Ferret, « *Vade mecum, vade retro*. Le recours au pseudonyme dans la démarche pamphlétaire voltairienne », *La Lettre clandestine*, n° 8, « Anonymat et clandestinité aux XVII^e et XVIII^e siècles », 1999, p. 68.

17 Le premier est la traduction française du livre de Johannes Crellius, *Vindiciae pro religionis libertate*. Le deuxième, *De la tolérance dans la religion*, une traduction très orientée des courts traités LV-LVII et LXI-LXV du troisième volume de *The Independent Whig* de Thomas Gordon et John Trenchard, dont le baron s'est déjà servi pour produire *L'Esprit du clergé* (1767). Le neuvième chapitre de *L'Intolérance convaincue de crime et de folie* constitue le troisième texte du livre, si on le considère du point de vue auctorial. Il ne semble pas tenir du tout à *The Independent Whig*. Les thèmes abordés et le traitement qui leur est réservé font penser qu'il pourrait s'agir d'un texte rédigé par d'Holbach lui-même.

18 C'est-à-dire partisan de Jacques Arminius (1560-1609), professeur de théologie à Leyde qui vit toute sa famille égorgée par des catholiques fanatisés espagnols. Il prit part à une longue dispute sur la doctrine de la prédestination de Théodore de Bèze. Bayle lui consacre un article dans son *Dictionnaire*.

absolument inintelligible. On a donc retouché en une infinité d'endroits le style de cette version ennuyeuse et presque illisible avant cette réforme : on l'a rendu plus clair, plus châtié et plus énergique : les inexactitudes sans nombre qui corrompaient le sens ont été rectifiées d'après le texte auquel on a tâché de conserver toute sa force [...]»¹⁹.

Deux points méritent commentaire. Le premier concerne les interventions par lesquels on peut s'appropriier le texte d'un autre. Le second le rôle de la traduction dans cette réutilisation ou ce recyclage d'un matériau discursif apparemment conçu comme étant à la disposition de tout le monde.

644

Chez Naigeon, la notion de fidélité à l'original a un sens étranger à l'idée de la signification unifiée et homogène du texte. Celle-ci suppose que le texte soit conçu dans sa totalité intangible. Pour que l'on puisse lui assigner une signification culturelle ou simplement langagière cohérente, son intégrité doit rester entière. La conception de la signification du texte impliquée par Naigeon est tout autre, même si elle est susceptible elle aussi de porter au jour des potentialités du texte qu'elle conçoit comme ouvert à la réutilisation, à l'infléchissement et au rajout. Si l'on s'approprie un texte en le traduisant – Naigeon reproche à Le Cène de l'avoir fait en omettant le nom de Crelius –, c'est-à-dire, si l'on en revendique ou implique la paternité alors que l'on n'est que le traducteur, on commet simplement une infidélité. C'est une infidélité à l'auteur et au texte. Même s'il est difficile d'estimer dans quelle mesure cette infidélité implique aussi le sens de manquement à un devoir de loyauté, l'infidélité est à comprendre ici avant tout comme comportement ou parole contraires à la vérité des faits²⁰.

Or, si l'on jette un coup d'œil même rapide sur l'article « Plagiarisme ou plagiat » de l'*Encyclopédie*, ne devrait-on pas s'attendre à ce que l'attribution à soi du texte d'un autre soit plutôt qualifiée de *plagiat* que d'infidélité? L'article indique en effet que le *plagiat* désigne « l'action d'un écrivain qui pille ou dérobe le travail d'un autre auteur et qui se l'attribue comme son travail propre²¹ ». Mais après cette définition liminaire sans ambiguïté, il décrit les conditions dans lesquelles l'appropriation du texte d'un autre est moins grave et finalement acceptable. Sont convoqués pour absoudre de ce « crime littéraire » les auteurs qui se servent des textes d'autrui, les noms d'auteurs dont la renommée n'est plus à faire : La Mothe Le Vayer, Bayle, Scudéry. Tels que cités dans l'article

19 « Avertissement », dans *De la tolérance dans la religion ou de la liberté de conscience*, n.p.

20 Pour ce sens du mot, voir, par exemple, le *Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, t. IV, p. 136.

21 *Encyclopédie, op. cit.*, t. XII, p. 680.

en question, ces auteurs laissent entendre que l'éloignement temporel et géographique des textes repris rend leur appropriation admissible.

L'article cite d'abord « Jean-Michel Brutus, savant vénitien », qui observe que « les auteurs grecs [étaient] plagiaires les uns des autres », tout comme les « pères de l'Église », puis demande si le plagiat n'était pas une « coutume de tous les pays et de tous les temps », pour finalement conclure sur ce point qu'il était « moins désavantageux aux Grecs de s'être pillés les uns les autres, que d'avoir pillé les richesses étrangères »²². Selon Scudéry, tel que cité par l'*Encyclopédie*, « le cavalier Marin disait que prendre sur ceux de sa nation, c'était larcin ; mais que prendre sur les étrangers, c'était conquête et je pense qu'il avait raison ». D'après La Mothe Le Vayer, « prendre des anciens, et faire son profit de ce qu'ils ont écrit, c'est comme pirater au-delà de la ligne ; mais voler ceux de son siècle, en s'appropriant leurs pensées et leurs productions, c'est tirer la laine au coin des rues, c'est ôter les manteaux sur le Pont-neuf²³ ». L'auteur de l'article de l'*Encyclopédie* enchaîne : « Je crois que tous les auteurs conviennent de cette maxime, qu'il vaut mieux piller les anciens que les modernes, et qu'entre ceux-ci il faut épargner ses compatriotes, préférablement aux étrangers²⁴. »

Plus la distance culturelle et langagière entre le texte et son appropriation par celui qui n'en est pas l'auteur est grande, plus cette appropriation est libre de blâme. De l'utilisation que d'Holbach fait des textes et des noms d'auteurs dont il se sert pour confectionner sa galerie de figures auctoriales, on pourrait inférer que sa position ne diffère pas de beaucoup de celle exprimée dans cet article de l'*Encyclopédie*. Celui-ci finit d'ailleurs par citer l'article « Strigelius (Victorin) » du *Dictionnaire* de Bayle d'après lequel Strigelius ne se faisait « point de scrupule de se servir des pensées et des expressions d'autrui » tout en consentant que l'on utilise ses livres à lui « comme il utilisait ceux des autres »²⁵. À l'éloignement géographique, temporel et culturel, conditions qui rendent la reprise et l'appropriation des textes acceptables, la chute de l'article en rajoute une autre, qui concerne le type d'intervention, ou d'infléchissement, par lesquels le texte existant est effectivement transformé par l'ingérence d'un nouveau *scriptor*. Elle commente ainsi la position de Victorin Strigelius rapportée par Bayle :

Cette proposition sans doute autorisait le plagiarisme, si celui qui la fait, offrait toujours d'aussi bonnes choses que celles qu'il emprunte des autres ; mais pour l'ordinaire cet échange est trop inégal : et tel s'enrichit et se pare des dépouilles

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

d'autrui, qui ne peut de son propre fonds, leur faire la moindre restitution, ou leur donner le plus léger dédommagement²⁶.

646

À l'opposé de l'interdit et de la condamnation implicite énoncés au début de l'article, le plagiat apparaît maintenant autorisé en faveur d'un vague critère de qualité. L'intervention de plusieurs auteurs engendre un texte qui est aussi composite que l'instance auctoriale impliquée dans sa création. Si la qualité de la contribution de celui qui s'empare du texte d'un autre ne correspond pas à celle du texte repris, le plagiat est condamnable. Dans le cas contraire, il ne l'est pas. Le critère n'a plus rien de solide. Par ailleurs, la première partie de ce passage reste à l'imparfait, ce qui implique que la position qui autoriserait le plagiat est celle de Strigelius rapportée par Bayle. Mais la seconde partie, au présent, inscrit l'ambiguïté en question dans le temps de l'*Encyclopédie* et de l'entreprise holbachique. L'article évoque un « échange » entre le texte repris et sa version transformée par le remaniement d'une main autre que celle responsable de son état premier, qui n'est peut-être qu'un état antérieur. Il faut dédommager l'auteur et son texte de ce qu'on leur prend pour en nourrir sa propre production. Si l'on s'empare d'un texte, si l'on le fait sien, il faut, en quelque sorte, retourner la faveur, restituer ce dont on aurait tiré profit par un apport qu'on soupçonne déjà tourné vers une transformation ultérieure. À condition que chaque main qui y rajoute du sien conserve la qualité de ses prédécesseurs ou la dépasse, le texte ne fera que s'améliorer. La condamnation d'un tel processus, finalement bénéfique à tous, n'a pas, ou plus, lieu d'être.

La même logique préside à la réflexion de Naigeon. Ce qu'il reproche à Le Cène n'est pas une infidélité à l'original, c'est-à-dire au texte de Crellius, dans le sens où Le Cène aurait manqué au devoir d'adhérer à sa signification et de la restituer en français. Il lui reproche au contraire d'avoir tu le nom de Crellius – c'est l'« infidélité » –, tout en omettant d'apporter à son texte latin, dans sa version française, de la valeur nouvelle. Il aurait pu le faire s'il avait « étendu les idées, fortifié les preuves et les raisonnements de Crellius », s'il s'était « acquis par des changements et des additions considérables quelques droits sur son ouvrage ». Mais l'apport de Le Cène n'est pas digne de la qualité du texte repris. Selon Naigeon, le traité de Crellius « a beaucoup plus perdu que gagné par la version qui est écrite d'un style tout à fait obscur et barbare, qui souvent dénature et altère le sens de l'Auteur au point de le rendre absolument inintelligible ». Notons bien que Naigeon évoque « une version écrite d'un style obscur », et non une traduction. La version Naigeon fera donc ce que Le Cène n'a pas fait : cette nouvelle version française améliorera le texte de Le Cène. Naigeon affirme

26 *Ibid.*

avoir « retouché en une infinité d'endroits le style de cette version ennuyeuse et presque illisible avant cette réforme : on l'a rendu plus claire, plus châtiée et plus énergique : les inexactitudes sans nombre qui corrompaient le sens ont été rectifiées d'après le texte auquel on a tâché de conserver toute sa force ». Ainsi, Naigeon affirme faire du texte de Le Cène ce qu'il a reproché à celui-ci de ne pas avoir fait de celui de Crellius : par ses interventions, il acquiert les droits sur son ouvrage. Naigeon ne se rend aucunement coupable d'infidélité, encore moins de plagiat. On a toutes les raisons de penser que la même conception des rapports entre les états successifs des textes et du rôle de celui qui les transforme préside au travail de d'Holbach.

Reste que le rapport au texte d'autrui qui se dessine dans la préface de Naigeon et dans l'article « Plagiarisme, plagiat » est encore plus prononcé et mieux justifié dans le cas des encyclopédistes et de ceux qui gravitent autour de l'entreprise de Diderot et de ses collaborateurs. Là, l'utilisation et la refondation du texte d'autrui est indispensable, et le lecteur de l'article « Plagiaire », qui suit celui sur « Plagiarisme, plagiat » qu'on vient de commenter, comprend que le volume de l'*Encyclopédie* qu'il tient à la main sert de preuve aux assertions suivantes :

Les lexicographes, au moins ceux qui traitent des arts et des sciences, paraissent devoir être exempts des lois communes du mien et du tien. [...] Si nous dérobons, c'est seulement à l'imitation des abeilles qui ne butinent que pour le bien public et on ne peut pas dire exactement que nous pillons les auteurs, mais que nous en tirons des contributions pour l'avantage des lettres. [...] Serait-il possible de remplir le plan [de notre ouvrage] sans cette liberté que le lecteur judicieux ne nous refusera pas, et que nous accordons à ceux qui écriront après nous²⁷ ?

Comme chez Naigeon et d'Holbach, la reprise, à condition d'être enrichissement, amélioration, perfectionnement, n'est pas seulement autorisée ; elle est souhaitable. Elle est la condition d'une nouvelle perspective sur le savoir accumulé dont l'*Encyclopédie* est l'outil, mais aussi d'une maîtrise du monde qui paraît, *mutatis mutandis*, modifiable par le projet des Lumières comme le texte repris l'est par celui qui s'en empare pour le perfectionner.

La collectivité auctoriale, en tant que l'une des manifestations historiques de cette « pluralité d'*ego* » essentielle à la fonction-auteur évoquée par Foucault, ne semble pas pouvoir être appréhendée sans une prise en compte de l'hétérogénéité textuelle qui lui est inhérente. Les deux paraissent comme conditions mêmes du projet des Lumières. Dans le corpus des textes des Lumières radicales, l'unité de l'œuvre, du texte et du livre mérite d'être scrutée de près. L'« existence collective »

27 S.v. « Plagiaire », dans *Encyclopédie*, éd. cit., t. XII, p. 680.

de l'auteur d'Holbach s'inscrit dans une configuration caractéristique de son époque. En même temps, elle a bien des spécificités qui justifient de faire de lui l'auteur qu'il n'a jamais voulu être.

« LES LIMBES HEUREUSES D'UNE NON-IDENTITÉ¹ » :
DIDEROT, FOUCAULT, *LA RELIGIEUSE*
ET LE SEXE INCERTAIN

Florence Lotterie

Un œil expérimenté reconnaîtra dans la femme
du plus bel embonpoint les traces des muscles
du corps de l'homme ; ces parties sont seulement
plus coulantes dans la femme, et leurs limites
plus fondues.

Diderot, *Salon de 1763*

Avec *Les Bijoux indiscrets*, Diderot a écrit (ou plutôt réécrit) la fable des sexes féminins qui parlent, devenue celle des sexes qui s'ouvrent, en une révélation surprise d'elle-même, à leur vérité enfouie. Dans ces micro-récits satiriques qui font office de galerie libertine et ces glapissements carnavalesques, se donne à entendre la voix possiblement enragée des désirs : dans leur manière de mettre en scène le différend des hommes et des femmes lorsque s'en mêle l'ordre dénaturé de la société et du politique, se joue alors quelque chose de bien autrement audacieux que la résurgence de motifs libertins. Le roman de 1748 est un des premiers témoignages de la fascination diderotienne pour la manifestation de cette opacité de soi à soi, ce tremblement de l'identité où passe l'incertitude du sexe et ses déguisements, source de tourment et de plaisir, voire d'un plaisir qui sait que pourrait passer en lui l'ombre du tourment, ou qui découvre qu'il aimerait à se faire peur sans trop se l'expliquer, ce qui est après tout délicieux : « Je le regardais avec attention, raconte Julie à Bordeu, à propos du corps jouissant sans conscience de D'Alembert, et j'étais tout émue sans savoir pourquoi. Le cœur me battait, et ce n'était pas de peur². » Simple euphémisation ? Voire.

1 Michel Foucault, « Le vrai sexe », dans *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 940.

2 Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, éd. Colas Duflo, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, p. 94.

Foucault a pu lire *Les Bijoux indiscrets* comme une mise en fiction des « dispositifs de sexualité » à caractère disciplinaire qui situent alors Diderot du côté des inquisiteurs du sexe, en un procès toujours recommencé des Lumières et de leur « raison instrumentale » :

Nous vivons tous, depuis bien des années, au royaume du prince Mangogul : en proie à une immense curiosité pour le sexe, obstinés à le questionner, insatiables à l'entendre et à en entendre parler, prompts à inventer tous les anneaux magiques qui pourraient forcer sa discrétion³.

650 Mais chez Diderot, il n'est finalement pas de regard « avec attention », quelque porté qu'il soit à l'examen clinique d'autrui, qui ne vive l'enquête comme une expérience « sans savoir pourquoi », en partie obscure à elle-même et affrontée à la résistance mystérieuse et fascinante de son objet : la curiosité policière est à la mesure d'un sens aigu des ténèbres, et son art de romancier ne cesse de se partager entre ces deux dispositions sœurs. Quel que soit l'intérêt, et le crédit, qu'on peut accorder à certaines relectures de Diderot à la lumière des analyses foucauldienne de la biopolitique⁴, *Les Bijoux indiscrets* ne se rient-ils pas de leur propre fantasme d'enrégimentement et de cadastre social de la vie sexuelle dans l'inquiétante utopie géométrale du chapitre des « Voyageurs » ? Comme l'a rappelé avec force la préface des *Contes et romans* procurée par Michel Delon dans l'édition de la Pléiade, entre illusion et manipulation, l'art romanesque de Diderot est résolument double, lié d'ailleurs au régime ambivalent de la mystification⁵. Il enregistre ainsi, dans l'ordre de l'esthétique, quelque chose de l'inquiétude épistémologique du philosophe penché sur le secret du sexe : le « qui croire » et le « comment croire » étant indissociables du « quoi voir » et du « comment voir ».

« LE FLAMBEAU AU FOND DE LA CAVERNE »

« Il y a d'agréables ténèbres, où néanmoins vous n'ignorez pas que les plus clairvoyants sont souvent trompés⁶ » : ainsi Tubertus Ocella, le bien nommé avatar fictif de La Mothe Le Vayer, évoque-t-il pour les convives (mâles) de

3 Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 101.

4 Voir l'essai de Grégoire Chamayou, *Les Corps vils. Expérimentation sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2008. Chamayou revient en particulier sur la fameuse intervention de Diderot dans l'article « Anatomie » de l'*Encyclopédie* relative aux nécessités de la vivisection.

5 Michel Delon, Préface à Diderot, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. XXXII-XXXVI.

6 François de La Mothe Le Vayer, *Hexameron rustique, ou les Six Journées passées à la campagne entre des personnes studieuses*, Paris, Thomas Jolly, 1670, p. 153.

l'*Hexameron rustique* le sexe allégorisé de la femme. Si poétique qu'il soit, cet « Antre des nymphes » est aussi l'ancêtre de l'œil méfiant du XVIII^e siècle cadré par la « raison anatomique »⁷ et qui, dans les formes incertaines du labyrinthe, croira pour sa part discerner la manière dont l'organisation des chairs parle le langage d'un féminin captieux et fuyant à la fois. C'est parce qu'on n'y voit rien que tout est suspect, et c'est pourquoi il faut éclairer la route d'un philosophique et très inquisitorial flambeau.

La lecture de l'article « Vagin » de l'*Encyclopédie*, à cet égard, nous ouvre à un pays qui, au premier abord, paraît aussi éloigné de l'Antre d'Ocella que l'*epistémè* de la Renaissance peut l'être de la « volonté de savoir » dans laquelle Michel Foucault voyait le dispositif de reconstruction de la vie érotique en cet objet d'enquête suspicieuse où précipiterait soudain toute l'identité secrète du sujet humain, prié d'avouer ce qui devient l'espace de la vie dissimulée par excellence, l'espace du sexe et de ses désirs. Nourri de la littérature médicale de son temps, Jaucourt, qui signe l'article, s'attarde sur la question des marques attestant de la virginité ou, au contraire, de l'activité sexuelle. La paroi vaginale porte, dans le premier cas, des « rides circulaires » qu'on ne retrouve plus chez « les femmes qui ont eu plusieurs enfants, ou qui se livrent au libertinage ». Chez ces dernières, au contraire, la face interne du vagin est « lisse et polie »⁸.

Ce qui frappe, bien sûr, c'est la manière de définir les conditions d'exercice d'une activité érotique chez les femmes, prisonnières de l'alternative entre la fonction reproductrice et cet intrus lexical si fréquent dans le champ de la science et de la médecine, le « libertinage » : si elle n'est *femelle*, la femme entre dans l'ordre déviant de la séduction et de la débauche. Tout le problème est, en réalité, celui de l'usage de ses plaisirs et de l'insistante antienne de la continence des femmes, théorisée de Montesquieu aux Idéologues, en passant par Rousseau. Et ce problème en rencontre immédiatement un autre, fort inquiétant, c'est que le corps de la bonne sexualité féminine parle la même langue que celui de la mauvaise : il a le même vagin « lisse et poli », comme civilisé par l'activité sexuelle adulte, mais où la part du plaisir licite ou illicite n'est pas marquée clairement – ce qui, au passage, suppose que la mesure de cette frontière n'est valable que pour la femme. C'est donc là que le regard inquisiteur se logera, comme il se loge dans la région incertaine du corps de l'hermaphrodite, décrété impossible à l'état de perfection au nom de l'hypothèse des deux sexes, de leur caractère irréductible dans leur ordre fonctionnel propre

7 Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et inventions du corps en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2003, p. 185. Mandressi, avant Chamayou (*Les Corps vils, op. cit.*), a insisté sur l'ambivalence de Diderot.

8 Jaucourt, s.v. « Vagin », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, t. XVI, 1765, p. 795.

et de leur « incommensurabilité », selon le mot de Thomas Laqueur⁹. Femme, hermaphrodite : figure dédoublée de l'indéchiffrable, qui vient menacer d'abord l'intégrité-unité du mâle.

Pour Diderot, il y a *et il n'y a pas*, comme on sait, de « bonne » sexualité : il suffit de relire *Le Rêve de D'Alembert* pour s'en convaincre. Mais cela ne suffit pas à épuiser la question. Dans l'*Encyclopédie*, l'un des articles « Génération » précise le cadre du discours de l'utilitarisme sexuel typique d'un certain discours des Lumières : la sensation proprement érotique est « la disposition physique que l'auteur de la nature a voulu employer pour porter l'homme par l'attrait du plaisir, à travailler à se reproduire¹⁰ ». Qu'il y ait ou non un « auteur », que la nature ait ou non besoin d'un Dieu, n'y change pas grand-chose, la prosopopée de la « Nature » qu'offre Diderot dans le célèbre article « Jouissance » lui permettant de proclamer : « La propagation des êtres est le plus grand objet de la nature. » Ce n'est plus l'auteur de toutes choses qui le *veut*, ce sont les corps eux-mêmes, sièges d'une tempête intérieure qui les sollicite « impérieusement » et mobilise l'imagination. « C'est ainsi que les choses se passaient à la naissance du monde, et qu'elles se passent encore au fond de l'ancre du sauvage¹¹. » Mais qu'est-ce donc que ce *sauvage*?

652

D'un ancre à l'autre, des mystérieuses Nymphes au chant du plaisir (loin de la froideur scientifique) qui retrouve les accents de Lucrèce pour définir « la volupté qui perpétue la chaîne des êtres vivants », on est passé d'une exploration initiatique symbolique à l'expérience d'une fusion entre émotion des sujets et espace secret de leur clôture au sein duquel, pour reprendre une formule de la magistrale étude de Georges Benrekassa, jouir ne peut être que le « comble de la possession¹² ». Mais la même étude éclaire aussi le passage, dans le texte, de la confusion des sexes dans la jouissance à un retour à l'altérité, « après que l'identité a été parlée sinon vécue dans une indécision propice¹³ ». Le début de l'article « Jouissance » célèbre en effet d'abord la ressemblance : homme et femme ont « les mêmes idées », « la même chaleur » et « les mêmes transports »,

9 Sur ces questions bien étudiées, outre l'ouvrage classique et beaucoup discuté de Thomas Laqueur (*La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992), voir, en particulier, l'article fondateur de Michel Delon, « Le prétexte anatomique », *Dix-huitième siècle*, 12, « Représentations de la vie sexuelle », 1980, p. 35-49 ; et Patrick Graille, *Le Troisième Sexe. Être hermaphrodite aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Arkhê, 2011 [1^{re} éd. 2001].

10 *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. VII, p. 561.

11 *Ibid.*, t. VIII, p. 889.

12 Georges Benrekassa, « L'article "Jouissance" de l'*Encyclopédie*. Le mot, le langage, les textes, l'idéologie », dans *Le Langage des Lumières. Concepts et savoir de la langue*, Paris, PUF, 1995, p. 174.

13 *Ibid.*, p. 177.

avant que ne paraisse revenir le schéma masculin/féminin, où le chasseur poursuit sa proie.

Et cependant, l'indécision initiale fait retour dans le vitalisme matérialiste, où les corps individuels des partenaires s'effacent sous la pression d'une volonté plus souveraine et indifférenciée qui est celle de la Nature « satisfaite » : la force d'Éros l'a emporté sur la visée utilitaire de la procréation. Toutefois, cette indistinction native du désir est ressaisie en construction civilisée de la différence des sexes à travers une nouvelle forme de l'expérience du désir : sous l'effet de la pudeur, la femme se révèle comme telle, comme Autre, comme cet être dont le « langage des sens » est désormais voilé, incertain et dont on ne sait jamais qui elle va élire ni pourquoi. Au « Qui peut définir les femmes¹⁴ ? » renvoie le taraudant « Que veut la femme ? », de quoi son désir est-il le nom et la chose ? L'article « Jouissance » apparaît ainsi comme le lieu où s'énonce « l'implacable nécessité d'un détour par la méconnaissance¹⁵ ».

Du vagin trompeur de l'*Encyclopédie* à ce fantôme insaisissable de la jouissance, il n'y a pas loin. La question de savoir où sont la femme et le féminin dans le discours diderotien n'est pas tranchée. Mais on peut examiner les dispositifs qui entendent les localiser imaginativement. Si l'on est tenté de s'en tenir au roman, c'est qu'il est d'évidence l'art de construire ce gynécée à usage d'un regard masculin qui puisse contenir, circonscrire pour les éclairer des avenues obscures¹⁶, lui-même oscillant entre surveillance pénétrante de l'« expérimentateur qualifié¹⁷ » et désorientation assumée sous l'effet de l'« antre sauvage » d'Éros dans lequel se meuvent simultanément le désir (éventuellement prédateur, ou très communément libertin et égrillard¹⁸) pour la femme et l'ignorance du désir de la femme¹⁹. Faire écrire à l'héroïne et narratrice de *La Religieuse* : « Je suis une femme », alors que le *dit* correspond ici à un *dire* de celle qui ne sait pas ou plutôt, ne veut pas savoir ce que cela signifie, fabrique une stase imaginaire grâce à laquelle l'effroi devant le féminin peut se résorber

14 Voir l'article « Femme » de l'*Encyclopédie* par Desmahis.

15 Georges Benrekassa, « L'article "Jouissance" de l'*Encyclopédie* », art. cit., p. 190.

16 On reconnaîtra la métaphore, toute encyclopédique, de la quatorzième des *Pensées sur l'interprétation de la nature*.

17 On se permet ici de reprendre son lexique à Christophe Martin, « Éducatrices négatives ». *Fictions d'expérimentation pédagogique au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

18 Le registre libertin serait alors celui du récit des « amours de Jacques ».

19 Telle nous semble figurée la position rendue instable du narrataire, le fictif marquis de Croismare, dans le roman. C'est la narratrice qui déplie l'ensemble des dispositions possibles du désir masculin : l'intérêt pictural (voyeurisme), la compassion, mais aussi la défiance face à un être de papier dont l'existence n'appartient qu'à l'*hic et nunc* peut-être trompeur de l'énonciation épistolaire. N'ayons garde d'oublier la plaisanterie originelle qui fonde l'écriture du roman et préserve le paradoxal souvenir, pour le personnage de Suzanne, d'une « place vide », d'une femme qui n'existe pas.

dans le caractère tautologique d'une formule qui tourne (peut-être) à vide : être une femme quand on n'est pas une femme.

Mais inversement, s'affirme la souveraineté intrusive du romancier masculin dans un *mundus muliebris* qui est par excellence cet *antre* des passions qu'évoque l'*Éloge de Richardson* : « C'est lui qui porte le flambeau au fond de la caverne ; c'est lui qui apprend à discerner les motifs subtils et déshonnêtes, qui se cachent et se dérobent sous d'autres motifs qui sont honnêtes et qui se hâtent de se montrer les premiers²⁰. » Tel est aussi le philosophe qui apprend à dépasser les apparences trompeuses d'une nature féminisée : « [La nature] est une Femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements laissant échapper tantôt une partie tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité, de connaître un jour toute sa personne²¹. » Romancier face au féminin, philosophe devant le mystère de la nature, médecin face à l'hermaphrodite : trois configurations d'une même ivresse exploratoire, aménageant une attente de la vérité enfin démasquée sous les voiles d'un simulacre ou d'une incertitude anatomique ou physiologique (qui préside au discours de l'essai de 1772 *Sur les femmes*, en particulier). Michel Foucault a insisté sur ce paradigme du déguisement qui fait du médecin le gardien de l'assignation du « vrai sexe » apte à « déshabiller les anatomies trompeuses²² ».

654

La femme entretient, dans le discours diderotien, une parenté avec l'hermaphrodite en ce qu'elle est le lieu et le sexe (son sexe *est* ce lieu) de la raison fuyante et de l'incertitude, de ce qui *coule*, ondoie, fait échec au rassurant marquage des frontières : n'est-ce pas ainsi que les *Salons* décrivent le corps féminin ? On sait que *Sur les femmes* répond aussi à Thomas du point de vue d'une position d'écriture qui entend maintenir le surplomb où le masculin se donne le pouvoir de voir cet Autre féminin dans le vacillement vertigineux de son identité : c'est bien parce que pour écrire des femmes, « il faut tremper sa plume dans l'arc-en-ciel²³ », c'est-à-dire dans ce défi aux distinctions des couleurs qu'est le prisme du glissement progressif des teintes, lui-même une illusion optique produite par un phénomène transitoire et instable de la météorologie²⁴, qu'il est impératif d'en parler virilement, ce que n'a pas su faire Thomas. « Mais il a voulu que son livre ne fût d'aucun sexe, et il n'y a malheureusement que trop bien réussi ; c'est un hermaphrodite qui n'a ni le nerf

20 Denis Diderot, *Contes et romans*, éd. cit., p. 899.

21 *Id.*, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, éd. Colas Duflo, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005, p. 69.

22 Michel Foucault, « Le vrai sexe », éd. cit., p. 936.

23 Denis Diderot, « Sur les femmes », dans *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, Le Club français du livre, t. X, 1971, p. 48.

24 Est-il besoin de rappeler ici tout ce que doit l'imaginaire diderotien à la métaphore météorologique ?

de l'homme ni la mollesse de la femme²⁵. » Remarquons toutefois que Diderot n'exclut pas d'écrire *fémininement* : c'est même ce qu'il entend faire, dans les pas du Marivaux de *La Vie de Marianne*, avec *La Religieuse*. Car c'est bien dans l'*antre* du roman²⁶ que Diderot paie le plus de sa personne, au point de céder aux délices d'un devenir-femme qui lui est assez propre parmi ses grands contemporains, du moins sous ces espèces hallucinatoires.

« UNE ARMOIRE QU'ON N'AVAIT PAS OUVERTE DEPUIS LONGTEMPS »

D'un côté, l'*Éloge* célèbre la curiosité de l'inquisiteur et sa capacité à faire avouer le désir : « C'est lui qui sait *faire parler* les passions : tantôt avec cette violence qu'elles ont lorsqu'elles ne peuvent plus se contraindre ; tantôt avec ce ton artificieux et modéré qu'elles affectent en d'autres occasions²⁷. » Dans *La Religieuse*, les individus-personnages sont ainsi soumis à des épreuves incitatives qui font temporairement coïncider, dans des instants de *crise*, un corps et sa psyché : la musique est l'une de ces épreuves, autour de ce corps substitutif vibratile qu'est le clavecin et autour de la voix, qui fait chanter Suzanne résolument à côté de la situation, l'interrogatoire sexuel en est une autre. Dans le premier cas, l'*insu* surgit par surprise pour tout le monde ; dans le second, il est âprement sollicité comme objet de langage, il faut le *faire parler*. Tel est l'enjeu des tunnels dialogués entre Suzanne, les confesseurs et ses supérieures, en particulier la dernière d'entre elles : mais cela ne signifie certes pas qu'il y a un vrai maître du jeu dans la fiction elle-même.

— Mais est-ce que vous éprouvez en vous-même des mouvements, des désirs ?
— Aucun. — Je le crois ; vous me paraissez d'un caractère tranquille. — Assez.
— Froid même. — Je ne sais [...] Vous l'ignorez ? mais dites-moi, quelle impression fait sur vous la présence d'un homme ? — Aucune. S'il a de l'esprit et qu'il parle bien, je l'écoute avec plaisir ; s'il est d'une belle figure, je le remarque.
— Et votre cœur est tranquille ? — Jusqu'à présent il est resté sans émotion.

25 Denis Diderot, « Sur les femmes », éd. cit., p. 38.

26 L'image de l'*antre* est aussi récurrente chez le critique d'art. Le *Salon de 1767* fait ainsi surgir d'une méditation sur les ruines un « asile désert » où se retirer pour jouir « sans trouble, sans témoins, sans importuns, sans jaloux », « antre » qu'on quitte à regret, car c'est là que « la pudeur serait moins forte dans une femme honnête ; l'entreprise d'un amant tendre et timide, plus vive et plus courageuse » (Diderot, *Ruines et paysages. Salons de 1767*, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 339). L'*antre* est la figure d'un retour au sauvage qui est aussi retour aux femmes, « restées de vraies sauvages en dedans » (« Sur les femmes », éd. cit., p. 49).

27 Denis Diderot, *Contes et romans*, éd. cit., p. 899 (nous soulignons) : c'est moins, ici, l'aptitude poétique du romancier à la captation des « idiotismes » et des tons que sa volonté de solliciter l'aveu de quelque chose d'informulé qui nous intéresse. Talent qui requiert à la fois illusionnisme et écoute flottante...

— Quoi! lorsqu'ils ont attaché leurs regards animés sur les vôtres, vous n'avez pas ressenti?... — Quelquefois de l'embarras, ils me faisaient baisser les yeux. — Sans aucun trouble? — Aucun. — Et vos sens ne vous disaient rien? — Je ne sais pas ce que c'est que le langage des sens. — Ils en ont un cependant. — Cela se peut. — Et vous ne le connaissez pas? — Point du tout. — Quoi! vous... C'est un langage bien doux. Et voudriez-vous le connaître²⁸?

656

Naturellement, l'ironie du romancier passe dans la théâtralité de cette extorsion qui ne peut pas réussir : le mensonge est d'autant mieux exhibé qu'il est commun à deux femmes que leur plongée dans le « *locus hystericus* » conventuel²⁹ soumet au déguisement permanent des affects. La supérieure ne peut pas dire ce qu'elle demande pourtant à révéler et à savoir et Suzanne ne veut pas savoir ce que pourtant elle ne cesse de laisser « échapper », selon un verbe récurrent du roman³⁰ qui convient si bien à la labilité supposée des contours du féminin³¹. On entend donc surtout des modalités : l'insistance de la dénégation et celle, parallèle, de l'insinuation. Cette volonté de savoir-là n'est pas la bonne ; elle ne vaut que par la toute-puissance du romancier qui entreprend de faire se débattre ses personnages dans les impasses de la méconnaissance du sexe, parce que c'est là pour lui la langue des couvents. Mais il va plus loin, en impliquant la méconnaissance au cœur de l'expérience de la jouissance où il s'introduit en tiers entre trois femmes pour en dire la folie.

Elle soupirait, elle paraissait oppressée, son haleine s'embarrasser ; la main qu'elle tenait sur mon épaule d'abord la pressait fortement, puis elle ne la pressait plus du tout, comme si elle eût été sans force et sans vie, et sa tête tombait sur la mienne. En vérité, *cette folle-là était d'une sensibilité incroyable* et avait le goût le plus vif pour la musique ; je n'ai jamais connu personne sur qui elle eût produit des effets si singuliers.

²⁸ *Id.*, *La Religieuse*, dans *ibid.*, p. 344.

²⁹ Voir Dominique Jullien, « *Locus hystericus*. L'image du couvent dans *La Religieuse* de Diderot », *French Forum*, 15/2, 1990, p. 133-148.

³⁰ Lorsque Suzanne entre *explicitement* en démarche de résistance, ce n'est pas face à la question sexuelle mais devant l'injustice despotique. Tout est alors bon, y compris l'usage d'un savoir des passions « portant le flambeau » là où gît le déshonnête : « Je m'étais *échappée* en propos indiscrets sur l'intimité *suspecte* de quelques-unes des favorites ; la supérieure avait des tête-à-tête longs et fréquents avec un jeune ecclésiastique, *et j'en avais démêlé la raison et le prétexte*. Je n'omis rien de ce qui pouvait me faire craindre, haïr, me perdre, et j'en vins à bout. » (Diderot, *Contes et romans*, éd. cit., p. 272, nous soulignons.)

³¹ *Ibid.*, p. 332 (nous soulignons) : « L'office fut dépêché en un clin d'œil. Le chœur n'était pas, à ce qu'il me parut, l'endroit de la maison où l'on se plaisait le plus ; on en sortit avec la vitesse et le babil d'une troupe d'oiseaux qui *s'échapperaient* d'une volière ; et les sœurs se répandaient les unes chez les autres en courant, en riant, en parlant. » Ce babil est la langue informulable des femmes-enfants, livrées à une excitation sexuelle infantile.

Nous nous amusions ainsi d'une manière aussi simple que douce lorsque tout à coup la porte s'ouvrit avec violence ; j'en eus frayeur et la supérieure aussi. C'était *cette extravagante de Sainte-Thérèse* ; son vêtement était en désordre, ses yeux étaient troublés, elle nous parcourait l'une et l'autre avec l'attention la plus bizarre ; les lèvres lui tremblaient, elle ne pouvait parler³².

Faire partie de l'*arc-en-ciel* féminin ne doit pas faire oublier au romancier en état d'identification pathétique avec sa créature qu'il reste un homme... et c'est cette hésitation permanente de la voix narrative qui produit, sur le lecteur, l'impression d'avoir affaire avec Suzanne à une narratrice hermaphrodite : tantôt philosophe surplombante, capable d'égrener l'éternel discours-cliché sur *les femmes*, ces hystériques, tantôt enfant intégré, par sa méconnaissance propre, au mouvement d'aliénation générale de soi produit par le dispositif conventuel, qui dépossède chaque individu de sa pente naturelle³³. De ce point de vue, Suzanne offre une sorte d'illustration par anticipation de la logique qui préside, chez Freud, aux « recherches sexuelles infantiles³⁴ », à savoir un mode de curiosité paradoxal qui pousse à élaborer des « théories » sur la vie sexuelle : on se souvient, en effet, qu'elle dispose d'une explication de l'orgasme dont elle a été le témoin et que cette explication est celle d'une « maladie » de la supérieure, d'ailleurs contagieuse, puisqu'elle craint de la contracter. Ce qui permet au roman de maintenir le pacte de crédulité, à cet égard, tient à ce que Diderot a précisément fait de Suzanne une sorte d'agent double, d'espion ambigu, qui pénètre dans le couvent comme un germe révélateur de ses tares, un « grain de levain qui fermente³⁵ » et dont le contact avec la grappe³⁶ du corps religieux le rend malade. Elle fait précisément, en découvrant toutes sortes de pratiques dissimulées (en particulier dans l'épisode « factieux » où elle s'oppose au gouvernement de la nouvelle supérieure, Sainte-Christine), ce que fait Richardson dans l'*Éloge* : elle porte la lumière dans les recoins de l'inavouable.

Et c'est dans l'*Éloge* que Diderot s'immisce aussi avec volupté dans l'émotion de lectrices dont il évoque (imagine ?) la dispute passionnée au sujet de leur lecture croisée de *Clarisse Harlowe*. L'une est froide, l'autre pas : on peut être tour à tour Suzanne et la tragique supérieure amoureuse. La lectrice passionnée, se demandant pourquoi « les pierres, les murs, les carreaux » qui l'entourent ne s'émeuvent pas avec elle, se réfère à un espace mort, d'une immobilité toute

32 *Ibid.*, p. 336 (nous soulignons).

33 Que cette ambivalence du sexe narratif corresponde, techniquement parlant, à la double énonciation du roman-mémoires, ne doit pas surprendre.

34 Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2008, p. 123.

35 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Contes et romans*, éd. cit., p. 587.

36 L'image est bien sûr empruntée au *Rêve de D'Alembert*.

minérale, qui est l'inverse du couvent-antre de *La Religieuse*: espace sauvage, pathologique, où circule le poison d'Éros. Mais c'est qu'il faut faire contraste avec l'expérience puissamment individualisée de la lecture: « Alors tout s'obscurcit autour de moi, mon âme se remplit de ténèbres et il me semble que la nature se voile d'un crêpe épais³⁷. » Cette lectrice peut-elle être une autre que Diderot? Car le voici qui change de rôle, se déplace de nouveau:

J'étais avec un ami, lorsqu'on me remit l'enterrement et le testament de Clarisse [...] Cet homme est un des hommes les plus sensibles que je connaisse [...] Le voilà qui s'empare des cahiers, qui se retire dans un coin et qui lit. Je l'examinai: d'abord je vois couler des pleurs, bientôt il s'interrompt, il sanglote; tout à coup il se lève, marche sans savoir où il va, il pousse des cris [...] ³⁸.

658

Écourtons ce passage (trop?) fameux. L'hésitation sur les rôles fait que, dans l'*Éloge*, Diderot se les donne tous. Comme l'a remarqué Henri Lafon dans sa présentation du texte, c'est là entrer dans le seul « qui donne le plus de savoir et de pouvoir », celui de l'auteur³⁹. Le goût de l'extorsion des passions qu'il convient de vivre en les écrivant, et d'écrire en les vivant, se marque également dans le fantasme du manuscrit trouvé, qui lui fait rêver de reconduire le geste de la trouvaille du cahier couvert d'une « écriture de femme » à l'ouverture de *La Vie de Marianne*:

Une idée qui m'est venue quelquefois en rêvant aux ouvrages de Richardson, c'est que j'avais acheté un vieux château, qu'en visitant un jour ses appartements, j'avais aperçu dans un angle une armoire qu'on n'avait pas ouverte depuis longtemps et que l'ayant enfoncée, j'y avais trouvé pêle-mêle les lettres de Clarisse et de Paméla⁴⁰.

Cette capacité à *pénétrer* dans les places et les rôles sexués des uns et des autres et à se montrer ainsi à lui-même de l'extérieur, en focalisation externe, on la trouverait aussi bien dans les commentaires de ses portraits, en particulier celui de Vanloo dans le *Salon de 1767*, où il se montre étrangement complaisant, sous couvert d'indignation, à l'égard de sa contamination par la féminité babillarde de « cette folle de Mme Vanloo » et de sa métamorphose subséquente, sur la toile, en mignon « efféminé »: que voit-on alors, sinon la trace du passage virevoltant du féminin laissé sur un « MOI » singulièrement poreux, aux « formes » aussi « coulantes » qu'une femme? Mais c'est bien dans *La Religieuse* que ce sens

³⁷ Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, dans *Contes et romans*, éd. cit., p. 907.

³⁸ *Ibid.*, p. 908.

³⁹ *Ibid.*, p. 1262.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 902. Le verbe *enfoncer* et la présence du sujet de l'effraction offrent une version plus brutale du récit de Marivaux...

du dédoublement est le plus spectaculaire, puisqu'il aboutit à des aberrations narratives, souvent relevées par la critique : non seulement Suzanne sait, comme narratrice, dès le début de son récit, des choses qu'elle prétend régulièrement ne pas connaître, mais il arrive qu'elle se montre aussi de l'extérieur, en objet regardé par d'autres, au mépris de la restriction propre à la focalisation interne. La femme « un peu coquette, que sais-je ? » qui raconte ainsi son histoire à un homme auquel elle doit s'efforcer de faire comprendre (et croire) qu'elle ne cherche pas à le séduire (« mais c'est naturellement et sans artifice ») ressemble à s'y méprendre au philosophe transformé en « vieux coquet » sur la toile qui devait manifester l'*ethos* et le drapé du sectateur de la vertu antique.

En 1963, Michel Foucault, lisant *La Religieuse*, interprétait les « bévues » narratives du texte, à l'instar de celle, fameuse, de la lettre envoyée par la mère sur son lit de mort et qui pourtant continue de s'écrire, comme manifestation d'une ontologie de la modernité littéraire où « le langage se raconte lui-même » ; aussi ne serait-elle pas imputable à « une intervention trop pressante de l'auteur, mais à l'ouverture même du langage sur son système d'autoreprésentation⁴¹ ». Les deux sont évidemment recevables et même, dans le cas de Diderot, indissociables. Entrer dans le secret du féminin et de son désir convient alors à cette part du philosophe matérialiste qui laisse dire à la Julie du *Rêve de D'Alembert* : « L'homme n'est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme⁴². » Le couvent de Suzanne peut-il toutefois vraiment être, pour Diderot, aussi efficacement trouble que le monde du sexe incertain dans lequel seul a pu être heureuse Alexina Barbin, dont Michel Foucault nous invite à relire le récit de vie comme une réaction aux procédures d'aveu de soi et de sa vérité sexuée par le retour à un monde d'avant la distinction qui la tue ?

Quand Alexina rédige ses mémoires, elle n'est pas très loin de son suicide ; elle est toujours pour elle-même sans sexe certain ; mais elle est privée des délices qu'elle éprouvait à n'en pas avoir ou à n'avoir pas tout à fait le même que celles au milieu desquelles elle vivait, et qu'elle aimait, et qu'elle désirait si fort. Ce qu'elle évoque dans son passé, ce sont les limbes heureuses d'une non-identité, que protégeait paradoxalement la vie dans ces sociétés fermées, étroites et chaudes, où on a l'étrange bonheur, à la fois obligatoire et interdit, de ne connaître qu'un seul sexe⁴³.

Du point de vue du XVIII^e siècle et d'un roman hantés par un imaginaire de la réclusion coercitive propre au sérail despotique et qui se voulait aussi

41 Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. I, 1954-1975, éd. cit., p. 281-282.

42 Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, éd. cit., p. 121.

43 Michel Foucault, « Le vrai sexe », éd. cit., p. 939-940.

une « effrayante satire des couvents⁴⁴ », on paraît loin de ce bain idéalement estompé des « pénombres » du sexe et du genre. C'est un effet de réception qui peut conduire Oskar Panizza, dans une nouvelle de 1914 intitulée *Un scandale au couvent*, à reconfigurer sous la forme d'une histoire conventuelle le destin tragique d'Alexina Barbin. « Il a donné à l'ensemble, note ainsi Foucault, une certaine allure "xviii^e siècle" : Diderot et *La Religieuse* n'ont pas l'air d'être bien loin⁴⁵. » Cette allure implique que l'on est passé de la première à la troisième personne de narration, si bien que l'héroïne devient plus opaque et fantomatique, ne s'inscrivant que dans les désirs et les fantasmes des autres. Avec la première personne du roman-mémoires, Diderot a usé de l'instrument qui pouvait lui permettre d'être à la fois l'homme (demiurge) et la femme (héroïne *et aussi* narratrice). Mais c'est son génie propre que d'avoir su, à partir de cette ambivalence proprement sexuelle du récit, préserver la part d'énigme spectrale d'un personnage *comme s'il se tenait* dans l'éloignement perplexe d'une troisième personne de narration. Car « le symbole des femmes en général est celui de l'Apocalypse, sur le front de laquelle il était écrit *Mystère*⁴⁶ ». C'est pourquoi Diderot a écrit à la fois, avec *La Religieuse*, le texte de la volonté de savoir et celui de son aptitude trouble à toujours se dérober.

Au xviii^e siècle, la littérature ne saurait seulement se donner pour tâche, y compris pour ce curieux invétéré, habité par un fantasme créateur de toute-puissance, qu'est Diderot, d'être la supplétive des dispositifs disciplinaires de l'aveu, « de dire le plus indicible – le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'éhonté⁴⁷ ». Au contraire, le roman est un de ces lieux privilégiés, de ces *antres* où les Lumières ont travaillé sans relâche à renverser leur propre manière d'*oser* savoir en scénario de la défaillance. L'affrontement au féminin n'est évidemment pas étranger à cette découverte de l'ambivalence des pouvoirs de la raison exploratrice ; et s'il est un écrivain qui a su le reconnaître, c'est bien Diderot.

44 Denis Diderot, *Correspondance*, éd. Jean Varloot et Georges Roth, Paris, Éditions de Minuit, t. XV, 1970, p. 191.

45 Michel Foucault, « Le vrai sexe », éd. cit., p. 942.

46 Denis Diderot, « Sur les femmes », éd. cit., p. 49.

47 Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits*, t. II, éd. cit., p. 253.

L'IDÉE DE CHALEUR VITALE ET LES ALIMENTS ÉTEIGNOIRS

Frédéric Charbonneau

L'histoire traditionnelle de la médecine a dédaigné le XVIII^e siècle comme une « longue pause » entre deux époques exaltantes, voire comme un « moment de stagnation¹ ». Roy Porter, naguère professeur au *Wellcome Institute for the History of Medicine* à Londres, rappelait dans un ouvrage de synthèse que maints prestigieux prédécesseurs, comme Fielding Garrison ou, plus récemment, Charles Rosenberg, avaient décrit le siècle des Lumières comme un *terrain vague* (*wasteland*) de théories abstruses. « Il n'y a pas eu de Newton ou de Franklin de la médecine, ont répété les historiens ; nulle transformation décisive ne s'est opérée dans la compréhension des lois de la vie, de la santé et de la maladie jusqu'au XIX^e siècle². » Il est vrai qu'une telle historiographie, factuelle avant tout, tournée vers le progrès, trouve dans les découvertes anatomiques, étiologiques ou pharmacologiques, dans les avancées de la chirurgie ou de la thérapeutique, dans les métamorphoses institutionnelles les balises objectives qui rythment son récit ; les idées qui s'affrontent, se transforment et circulent dans des écrits qui n'annoncent nulle révolution ne peuvent prétendre de sa part à beaucoup d'intérêt.

L'histoire des idées comme discipline rencontre du reste, notamment en France et dans le monde francophone, l'hostilité d'historiens « pour lesquels ce qu'ils appellent les “idées pures” ne sont pas choses suffisamment tangibles³ ».

- 1 Renato G. Mazzolini, « Les lumières de la raison. Des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste », dans Mirko D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. 2, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 94-115.
- 2 Roy Porter, « The eighteenth century », dans Lawrence I. Conrad et al., *The Western Medical Tradition, 800 BC to AD 1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 380 (je traduis). Voir Rudy Le Menthéour, *La Manufacture de maladies. La dissidence hygiénique de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 18 : « Cette période féconde en théories et systèmes reste assez obscure, en partie à cause de ce foisonnement, mais aussi à cause du long dédain des historiens de la médecine pour le XVIII^e siècle, considéré comme le creux de la vague entre les grandes découvertes du XVII^e siècle – citons par exemple la démonstration de la circulation du sang par Harvey (*De motu cordis*, 1628) [...] – et la révolution médicale du XIX^e siècle – marquée par l'abandon définitif du galénisme et l'instauration de la médecine expérimentale, dont les principes furent théorisés par Claude Bernard (1865) ».
- 3 Marc Angenot, *L'Histoire des idées. Problématiques, objets, concepts, méthodes, enjeux, débats*, Montréal, Discours social, 2011, t. I, p. 5.

On lui a d'autre part reproché, chacun s'en souviendra, le caractère mal défini de son objet et de ses méthodes, et son appartenance à une conception « désormais un peu flétrie⁴ » de l'histoire,

avec ses individualités créatrices [...], avec ses enchaînements d'« influences » d'une pensée à une autre, [...] avec ses explications des « évolutions » par les circonstances extérieures; avec son finalisme aussi, [par lequel] les « pensées » naissantes apparaissaient comme des sortes de génotypes recelant *ab ovo* leur devenir, leur « épanouissement » et leur aboutissement⁵.

662

Cette *médecine de cheval* l'a guérie de ses naïvetés et elle connaît un regain de vigueur, particulièrement chez les spécialistes de l'Ancien Régime. Dans le domaine médical, qui nous intéresse ici, illustrée entre autres par les travaux de Jean Starobinski⁶, une telle histoire se montre attentive à la mobilité des notions et aux formes qu'elles revêtent dans les textes plus qu'à leur immobilisation provisoire au sein d'architectures théoriques; elle est en outre insoucieuse de ce que la science actuelle approuve ou réprouve et, méfiante face au *telos*, elle n'envisage pas, par exemple, sous l'angle du progrès l'abandon de l'humeur mélancolique, à laquelle nous ne reconnaissons plus de substrat: c'est là un changement de paradigme, avec ses coûts et ses bénéfices, qu'il nous appartient moins d'apprécier que de comprendre.

Ainsi l'idée de chaleur vitale – ou animale, ou naturelle, car ce sont de quasi-synonymes – nous est devenue peu à peu étrangère, absorbée depuis le XIX^e siècle par celle de métabolisme à laquelle elle demeure associée. Dans l'ancienne médecine, elle était étroitement liée au tempérament et à certains organes censés la produire, comme les poumons, l'estomac ou le cœur; son importance, que souligne l'épithète *vitale*, appelait diverses précautions dans l'ordre du régime et des autres aspects de l'hygiène – bains, exercices, etc.⁷. Elle offre, sans doute du fait de ces pratiques quotidiennes, un exemple intéressant de la circulation des idées entre le domaine de l'élaboration théorique propre aux discours spécialisés et celui des emplois profanes. Nous proposons d'observer, en coupe synchronique, un segment des parcours dont elle est susceptible dans son rapport à l'alimentation.

4 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 181.

5 Marc Angenot, *L'Histoire des idées*, op. cit., t. I, p. 33. Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, p. 13-18.

6 Soulignons ici sa plus récente publication: Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

7 Hippocrate, *Du régime*, éd. Robert Joly, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Dans les ouvrages où il développait sa théorie de la digestion comme élaboration des aliments par la chaleur, Galien comparait l'estomac à un « grand chaudron », entouré des « nombreux foyers⁸ » que sont le foie, le cœur, la rate, le diaphragme et l'épiploon, et chargé de la première coction des aliments avant leur passage dans le foie, où elle devait se parachever. La chaleur appartenait selon lui en propre à ces différents organes ; il la prouve, dans le cas de l'épiploon par exemple, par la graisse qu'il contient et la facilité avec laquelle il prend feu, « car rien de ce qui est froid ne brûle aisément⁹ ». Le galénisme devait faire subsister cette doctrine jusqu'à la Renaissance au moins, époque où elle subit – avec entre autres la publication du *De motu cordis* par Harvey, en 1628 – des atteintes décisives. Encore au début du XVII^e siècle, Descartes « persiste à croire que le cœur est une espèce de fournaise qui réchauffe le sang, qui entretient la chaleur dans le corps tout entier¹⁰ » ; la digestion en procède directement :

Premièrement, les viandes se digèrent dans l'estomac de cette machine [humaine], par la force de certaines liqueurs, qui, se glissant entre leurs parties, les séparent, les agitent, et les échauffent : ainsi que l'eau commune fait celles de la chaux vive [...]. Outre que ces liqueurs, étant apportées du cœur fort promptement par les artères, ainsi que je vous dirai ci-après, ne peuvent manquer d'être fort chaudes. Et même les viandes sont telles, pour l'ordinaire, qu'elles se pourraient corrompre et échauffer toutes seules : ainsi que fait le foin nouveau dans la grange, quand on l'y serre avant qu'il soit sec. [...] Et sachez que la chair du cœur contient dans ses pores un de ces feux sans lumière, dont je vous ai parlé ci-dessus, qui la rend si chaude et si ardente, qu'à mesure qu'il entre du sang dans quelqu'une des deux chambres ou concavités qui sont en elle, il s'y enfle promptement, et s'y dilate [...]¹¹.

- 8 Claude Galien, *Des facultés naturelles*, III, VII, dans *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, éd. Charles Daremberg, Paris, J.-B. Baillière, t. II, 1856, p. 294.
- 9 *Id.*, *De l'utilité des parties du corps*, IV, VIII, dans *ibid.*, t. I, 1854, p. 295.
- 10 William R. Shea, s.v. « Descartes », dans Michel Blay et Robert Halleux (dir.), *La Science classique XVI^e-XVIII^e siècle, dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1998, p. 243. Voir également Armelle Debru-Poncet, s.v. « Galénisme », dans *ibid.*, p. 535-542.
- 11 René Descartes, *Traité de l'homme*, dans *Œuvres et lettres*, éd. André Bridoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 808-809. Voir *Les Principes de la philosophie*, Paris, Girard, 1668, partie IV, art. 92-93, p. 362 sq. : « Et lorsque les parties d'un corps s'insinuent ainsi entre celles d'un autre, [...] souvent aussi, elles l'échauffent sans le faire luire, & enfin quelquefois elles l'embrasent tout à fait. » Harvey lui-même, au chapitre VIII du *De motu cordis*, considérait que le sang refroidi retournait au cœur « pour récupérer sa perfection ; là, il est de nouveau liquéfié par la chaleur naturelle, puissante, bouillonnante [*calore naturali, potenti, fervido*], comme un trésor de vie, il est rendu prégnant d'esprit et pour ainsi dire de baume, et de là, de nouveau répandu et tout cela dépend du mouvement et de l'impulsion du cœur. Ainsi le cœur est le principe de vie et le Soleil du microcosme (comme en proportion le Soleil mérite d'être appelé le cœur du monde). » (William Harvey, *Exercitation anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, Francofurti, Sumptibus Guilielmi Fitzeri, 1628, p. 42, trad. Robert Halleux, s.v. « Harvey », dans Michel Blay et Robert

Ce passage témoigne cependant chez le philosophe d'une profonde transformation de la doctrine, car si la digestion y apparaît encore comme une coction alimentée par la chaleur du cœur, celle-ci n'est pas un état, comme chez Galien, elle est le résultat du mouvement – tant celle qui est communiquée aux aliments par l'intromission de liquides, par la friction et par l'agitation, que celle du cœur lui-même, causée par un processus de même nature que la fermentation et par lequel sont mues les particules du sang¹². C'est ce point de vue iatomécanique qui prévaudra largement par la suite. Dans l'article « Coction » de l'*Encyclopédie*, Arnulphe d'Aumont affirme que

[...] ce terme a été transmis de la théorie des anciens médecins à celle des modernes, pour signifier la même chose quant à l'effet, mais non pas absolument quant à la cause. [...] Les anciens attribuoient cet effet à ce qu'ils appeloient *calidum innatum*, le chaud inné, dont Galien établissoit le principal foyer dans le cœur; ils composoient le chaud inné de l'action du feu unie à l'humide radical, sans en connoître mieux la nature¹³.

664

La majorité des modernes, au contraire, pensent que cette chaleur est produite par l'action de l'organisme: « La doctrine du célèbre Boerhaave sur les effets de l'action des vaisseaux & sur-tout des arteres [...], nous a enfin assuré que cette action, comme quelques Medecins l'avoient déjà auguré, est la véritable cause de notre chaleur naturelle¹⁴. »

Le problème n'était pas définitivement résolu pour autant. En témoigne dans le même ouvrage l'article « Chaleur animale » dans lequel Gabriel-François Venel – il est vrai d'allégeance plutôt vitaliste – concluait avec prudence un exposé dans lequel il faisait la part belle aux objections de toutes sortes :

Halleux [dir.], *La Science classique, op. cit.*, p. 273-274.) Ajoutons que, dans son cours d'anatomie de 1616, Harvey affirmait que cette chaleur du cœur, communiquée au foie, servait à la première coction dans l'estomac: « [...] mais la chaleur naturelle est l'auteur de toute chose qui concerne la coction, elle est l'instrument des instruments, et elle est d'abord produite par le cœur. » (« [...] [b]ut native heat [is] the author of all things which concern coction and the instrument of instruments which first is made in the heart. ») (William Harvey, *Lecture on the Whole of Anatomy*, éd. C. D. O'Malley, F. N. L. Poynter et K. F. Russell, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1961, p. 90.)

12 Voir Annie Bitbol-Hespériès, *Le Principe de vie chez Descartes*, Paris, J. Vrin, 1990, p. 71, 78, 84 et *passim*.

13 Arnulphe d'Aumont, s.v. « Coction », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, 1750-1765, t. III, p. 564a. Quant à l'humide radical, « c'est un terme fort employé, par les anciens, pour désigner la matière balsamique, onctueuse, qui, selon eux, donne la flexibilité, la souplesse, à toutes les parties solides des corps animés, & sert à alimenter le feu de la vie, la chaleur naturelle qui y subsiste avec elle, & à empêcher le dessèchement des fibres, par l'effet de cet agent physique, qui tend à dissiper, à consumer entièrement cette matière & ce qui la contient, lorsqu'il vient à trop dominer, comme dans les fièvres ardentes, dans l'éthisie, & qu'elle ne lui suffit pas pour son entretien » (Anonyme, dans *ibid.*, t. VIII, p. 352a).

14 Arnulphe d'Aumont, « Coction », art. cit., p. 567a-b.

Depuis [...] que l'air de sagesse, le ton de démonstration, & le relief des connoissances physiques & mathématiques, ont établi la doctrine des Medecins mécaniciens sur le débris de l'ingénieux système de Galien, & des dogmes hardis des Chimistes, la *chaleur animale* a été expliquée par les plus célèbres Physiologistes, par les différens chocs, frottemens, agitations, &c. que les parties du sang éprouvoient dans ses vaisseaux, soit en se heurtant les unes contre les autres, soit par l'action & la réaction mutuelle de ce fluide & des vaisseaux *élastiques & oscillans* dans lesquels il circule. [...] Mais toutes ces opinions qui ont régné dans l'école pendant les plus beaux jours de la Physiologie, qui peuvent compter parmi leurs partisans un Bergerus, un Boerhaave, un Stahl; ces opinions, dis-je, ont été enfin très-solidement réfutées par le docteur Douglas [...], qui leur oppose entre autres argumens invincibles, l'impossibilité d'expliquer le phénomène essentiel, savoir, l'uniformité de la *chaleur* des animaux sous les différentes températures de leur milieu [...]. Nous nous contenterons de ce petit nombre d'objections principales; elles suffisent pour nous prouver que nous sommes aussi peu avancés sur la détermination des sources de la *chaleur animale*, que les différens auteurs dont nous avons successivement adopté & abandonné les systèmes [...] ¹⁵.

Au tournant du siècle, les travaux portant spécifiquement sur cette question se multiplient. Un certain François Josse fait ainsi paraître en 1801 un traité où, répondant sans doute à la publication par Armand Séguin de ses *Observations générales sur la respiration et la chaleur animale*¹⁶, il fait de la chaleur un phénomène essentiellement digestif, comme l'explique l'année suivante le médecin militaire et futur député Antoine Boin: en partant du principe que « tout corps qui passe de l'état gazeux ou liquide à l'état solide abandonne du calorique », François Josse suppose d'une part que les aliments solides absorbent de la chaleur dans l'estomac pour fournir le chyle, puis la restituent lors de la nutrition, qui « s'opère par la solidification des sucres liquides, d'où suit le dégagement du calorique qui leur communiquoit de la fluidité. Telle est l'origine de la chaleur des êtres vivans, etc., etc. ¹⁷ ».

15 Gabriel-François Venel, s.v. « Chaleur animale », dans *Encyclopédie, op. cit.*, t. III, p. 32b, 33a et 35a.

16 Armand Séguin, *Observations générales sur la respiration et la chaleur animale*, s.l.s.n., 1790. Séguin avait participé aux expériences de Lavoisier sur la respiration qui concluaient au rôle de l'oxygène dans la combustion. Voir François Josse, *De la chaleur animale, et de ses divers rapports*, Paris, Gabon, Barrois, Moutardier, an IX (1801), p. 115 : « LA DIGESTION ABSORBANT DU CALORIQUE, LA NUTRITION LE METTANT EN LIBERTÉ, les faits amenés à ce point de clarté je trouve l'ORGANE DE LA DIGESTION PLUS PROPRE QUE CELUI DE LA RESPIRATION À ÊTRE LE FOYER PRIMITIF OU LA CHALEUR S'ANIMALISE. »

17 Antoine Boin, « Dissertation sur la chaleur vitale », dans *Collection des thèses de l'École de Médecine de Paris*, Paris, s.n., an X (1802), t. IX, dissertation n° 76, p. 83-84. Voir aussi p. 88 : « Quand nous prenons des alimens solides, ils commencent par absorber du calorique pour

La source vagabonde et le faisceau de causes affectant la chaleur vitale ne suffisent pas à la déterminer, d'autres facteurs la modulent. Le plus évident sans doute, mais aussi le plus compliqué, est l'état de maladie qu'on peut observer dans la fièvre, définie par Galien comme « un feu sorti du cœur et répandu dans le reste du corps¹⁸ » ; cependant, même dans l'état de santé, qui nous retient seul ici, on a attribué à l'âge, au sexe, au tempérament, une incidence sur la chaleur. On sait en effet que la tradition hippocratique, systématisée par Galien, donnait aux quatre humeurs des degrés de chaleur différents, de la pituite, qui est la plus froide, à la bile, qui est la plus chaude, en passant par la mélancolie et le sang, chacune ayant par ailleurs son âge, sa saison et son tempérament¹⁹ ; quant aux femmes, elles étaient vues, toutes autres choses étant égales, comme plus froides et plus humides que les hommes. Au cours du XVIII^e siècle, diverses expériences effectuées à l'aide de thermomètres ont permis la mesure de la chaleur naturelle à 32 degrés Réaumur et, « tant que la vie et la santé subsistent, [cette] chaleur se soutient au même point dans les deux sexes, chez les enfans comme chez les vieillards, dans les parties profondes, dans les superficielles, dans les solides, dans les fluides²⁰ », indépendamment des variations du milieu. D'une chaleur fluctuant dans le temps et selon les individus – une chaleur personnelle en somme, épousant les aléas d'une vie –, on est passé à celle de l'espèce entière,

se liquéfier, puis ils le restituent par l'élaboration nutritive. S'ils ne rendoient que ce qu'ils ont reçu, il n'y aurait qu'un balancement de la matière de la chaleur, sans qu'il y eût production réelle d'un seul degré ; mais ils laissent échapper en même-tems du calorique *latent* : telle est la source unique de la chaleur animale. L'économie vivante n'engendre pas le calorique, elle jouit seulement de la propriété de le dégager des matières alimentaires et de le faire passer de l'état de latence à celui de liberté. »

- 18 *Ibid.*, p. 32. Bien qu'il soit en désaccord avec la thèse de Josse, Boin admet volontiers le rôle de la digestion dans la production de la chaleur naturelle : « Pour peu qu'on apporte d'attention à observer le mécanisme de la digestion, on est à même de se convaincre qu'il contribue beaucoup à la génération de la chaleur. Les alimens broyés, réduits en pâte par la salive, poussés par les mouvemens des joues, de la langue, de la glotte, du pharynx, à travers l'œsophage jusque dans l'estomac, doivent l'irriter, tant par leur poids que par leurs qualités chimiques. Le viscère réagit en pressant de ses parois intérieures la masse alimentaire, et le point d'appui qu'il y trouve favorise le mouvement oscillatoire qui agit ses fibres du cardia au pilore. [...] Cette accumulation et ce développement des forces donnent lieu à la série des phénomènes qui accompagnent un léger accès de fièvre. Dans le premier instant de la digestion, il survient un petit frisson qui ne tarde pas à être suivi d'un développement marqué du pouls et d'une chaleur plus ou moins forte qui se répand dans tout le corps. Il y a bien long-tems que les physiologistes ont constaté ce fait, d'après lequel on ne peut pas nier que la digestion concourt à former la température vitale. Cette vérité n'est pas même ignorée du peuple, qui l'exprime d'une manière aussi bizarre qu'incorrecte, en disant de ceux qui mangent beaucoup, qu'ils ont le foie chaud » (*ibid.*, p. 102-104).
- 19 Voir par exemple Hippocrate, *De la nature de l'homme*, dans *Œuvres complètes*, trad. Émile Littré, Paris, J.-B. Baillière, 1839, t. VI, p. 47 sq. À la pituite correspond la vieillesse et l'hiver, à la mélancolie l'automne et l'âge mûr, au sang le printemps et l'enfance, à la bile l'été et la jeunesse, chacune de ces époques ayant ses maladies privilégiées.
- 20 Antoine Boin, « Dissertation sur la chaleur vitale », art. cit., p. 24.

« caractère éminent, quoique générique²¹ », fixe au même titre que le nombre et la disposition des organes.

Un cas particulier est formé par les passions, dont la tradition médicale avait fait des maladies de l'âme, ce qui justifiait qu'on y trouvât des altérations de la chaleur naturelle. Réciproquement, les divers tempéraments, chauds ou froids, tendaient vers des passions spécifiques.

Une nature bouillante produira l'irritabilité, car le feu est actif et tenace; un naturel froid engendre la timidité, car le froid endort et contracte. Aussi, pour certains stoïciens, la colère surgit-elle dans la poitrine sous l'action du sang qui bouillonne autour du cœur; la raison qui fait assigner de préférence ce siège à la colère est uniquement que la poitrine est l'endroit le plus chaud de tout le corps²².

Encore au début du XIX^e siècle, Antoine Boin peut affirmer que les passions ont « une influence aussi marquée sur l'état de la chaleur vitale que sur l'exercice des autres fonctions ».

Sous l'empire des passions tristes, l'âme perd de son ressort, la vie languit, le cerveau s'affaïsse, l'irritabilité diminue, le cœur se relâche, les fibres se détendent, la marche des humeurs se ralentit, les sécrétions se troublent ou se suspendent; enfin la chaleur vitale semble s'affaiblir. La pâleur, le froid, le tremblement sont les signes de la terreur. Au contraire les passions violentes stimulent le cerveau, exaltent la sensibilité et l'irritabilité, augmentent l'action des organes, développent les forces, accélèrent les contractions du cœur, colorent la peau et consomment celui qu'elles agitent d'un feu dévorant. Ces effets sont remarquables dans les transports de la colère, de la fureur guerrière, de la vengeance²³.

Le glissement vers la métaphore – prendra-t-on à la lettre ce *feu dévorant*? – trahit l'anachronisme du point de vue: apparemment, on n'a pas mesuré ces prétendues altérations de la chaleur vitale, au contraire des états fébriles, minutieusement chiffrés; dans le doute, on a fait encore une fois crédit à la tradition, avant de la déclarer insolvable...

Revenons aux fonctions croisées de la chaleur et de la digestion, dont les fluctuations évoquées ici masquent à peine une permanence plus générale. Elles forment en effet un nœud autour duquel se distribuent plusieurs des préceptes du régime alimentaire, relayés par les auteurs d'ouvrages culinaires,

21 *Ibid.*, p. 16.

22 Sénèque, *La Colère*, II, 19, dans *Traité philosophiques*, trad. François et Pierre Richard, Paris, Garnier frères, 1933-1936, t. I, p. 287.

23 Antoine Boin, « Dissertation sur la chaleur vitale », art. cit., p. 38.

soucieux de ne pas se mettre à dos la Faculté et qui fonctionnent de ce point de vue comme une courroie de transmission, un organe de vulgarisation²⁴. Les exemples de cette subordination affichée sont nombreux pendant tout l'âge classique, du livre fondateur de François-Pierre de La Varenne, *Le Cuisinier françois* (1651), dont on peut lire qu'il « ne tend qu'à conserver et maintenir la santé en bon état et en bonne disposition, enseignant à corrompre les vicieuses qualités des viandes par des assaisonnements contraires et diversifiés²⁵ », jusqu'à *La Cuisine de santé* (1789) de Jourdan Le Cointe²⁶, en passant par Menon, qui jurait aux médecins une soumission éternelle : « Si jamais les Cuisiniers font un Corps à Statuts, je crois pouvoir assurer, au nom de mes Confreres, qu'il ne leur arrivera jamais de songer à se soustraire de la subordination, où ils sont à l'égard des Medecins²⁷ ». Aussi, sans être eux-mêmes des gens de l'art, sauf exception, les cuisiniers s'inquiètent-ils, ou du moins font-ils mine de s'inquiéter de la salubrité des mets dont ils donnent les recettes et des aliments qui leur fournissent la matière première. On caractérisait traditionnellement ceux-ci, entre autres choses, par leur degré de chaleur et d'humidité ; leurs apprêts, leur consommation devaient par conséquent s'ajuster au tempérament, à l'âge, à la saison, afin de compenser ceci par cela et maintenir à l'intérieur du corps l'équilibre propice à la santé. Les extrêmes faisaient l'objet de précautions particulières. Ainsi le melon, très froid et très humide – dont Louis Lémery, médecin chimiste de l'Académie des sciences, notait qu'il « convient dans les temps chauds, aux jeunes gens qui ont un bon estomach, & qui sont d'un tempérament chaud & bilieux : Mais [qu']il est pernicieux aux vieillards, aux phlegmatiques, & aux melancoliques »²⁸ –, comporte des périls qu'il faut conjurer : il peut donner des coliques, des dysenteries, des fièvres quartes, surtout s'il n'est pas suffisamment mûr, c'est-à-dire cuit par le soleil. Or la mode, souveraine de la Cour comme de la ville, n'en avait cure :

24 Voir à ce sujet Frédéric Charbonneau, « Le médecin, le cuisinier et le philosophe », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 8, 2000, p. 17-34, de même que *L'École de la gourmandise, de Louis XIV à la Révolution*, Paris, Desjonquères, 2008.

25 François-Pierre de La Varenne, *Le Cuisinier françois*, Paris, Pierre David, 1651, f° 6r°.

26 La notice entière trace tout un programme : *La Cuisine de santé, ou Moyens faciles & économiques de préparer toutes nos productions alimentaires de la maniere la plus délicate & la plus salubre, d'après les nouvelles découvertes de la cuisine françoise & italienne. Par M. Jourdan le Cointe, Docteur en Médecine ; revue par un Praticien de Montpellier. Ouvrage destiné à l'instruction des Gens de l'Art, à l'amusement des Amateurs, & particulièrement à la conservation de la Santé*, Paris, Briand, 1790.

27 Étienne Lauréault de Foncemagne, « Dissertation préliminaire sur la cuisine moderne », dans Menon, *La Science du maître d'hôtel cuisinier*, Paris, Paulus-du-Mesnil, 1749, p. XXIX.

28 Louis Lémery, *Traité des aliments* [1702], Paris, Durand, 1755, t. I, p. 213. Sur le melon, voir également Frédéric Charbonneau, « "Melon pervers". Attraites et périls de la bonne chère au siècle de Vatel », *XVII^e siècle*, 54/4, 2002, p. 583-594.

[...] ce fruit si fameux & si renommé par les bonnes & avantageuses parties qui le composent, nonobstant les suites facheuses qui l'accompagnent, est aujourd'huy l'objet des empresses universels, on employe pour l'élever & le rendre parfait des soins & des veilles que l'on refuseroit mesme aux creatures les plus raisonnables [...]; il n'est pas si-tost venu, & à peine a-t-il sa forme naturelle que l'on veut en manger, & qu'on se farcit l'estomach de ce pernicieux aliment, qui cache sous le miel de sa chair sucrée un agreable poison, & des amertumes insupportables; on en avance la maturité à force d'inventions nouvelles, & pour le cuire à fonds malgré l'ordre des saisons & de la nature, on le couvre de feux artificiels, on l'enveloppe d'un corps diafane que le soleil anime par sa presence, & qu'il conserve par le reflechissement de ses rayons & de ses ardeurs continuelles, est-il un peu commun, on ne peut faire un seul repas sans sa participation, on en sert des piramydes & des montagnes, comme s'il en falloit user jusqu'à en estre suffoqué, & comme si chaque personne dans une compagnie en devoit manger une douzaine à sa part, on s'en creve le soir, à midy, le matin, & à toute heure, c'est l'unique employ des illustres débauchez [...]²⁹.

Le cuisinier qui écrit ces lignes donne pour preuve de la « malice » de ce fruit une liste déjà ancienne de personnes célèbres ayant succombé aux attraits de cette sirène végétale, et qu'il reprend du *Traité de la conservation de santé* du médecin Philbert Guybert (mort en 1633) : le pape Paul II ; les empereurs romains germaniques Albert II, Frédéric III et Henri VII ; ainsi que le juriste italien Antoine Govéan, lequel « mourut à Thurin pour avoir trop mangé de ce fruit, la froideur & l'humidité duquel étouffa [*sic*] sa chaleur naturelle³⁰ » ; puis il conclut son morceau d'éloquence par des maximes dignes de l'École de Salerne : « [...] ne nous fions jamais à nos forces, vivons sobrement pour vivre long-temps, & enfin faisons nous toujourns une medecine de la folie d'autrui³¹. »

Notre auteur s'empote encore davantage contre la glace, cet *éteignoir* par excellence de la chaleur vitale. Le goût pour les boissons glacées s'était établi en France dès le début du XVII^e siècle³². Ainsi le vin de Champagne, délice de l'ordre des Coteaux, de la Cour et des gens du monde, se buvait frappé plutôt que simplement rafraîchi par coupage, au scandale de la Faculté, qui réprouvait

29 L.S.R., *L'Art de bien traiter*, Paris, Jean Du Puis, 1674, p. 333-334.

30 *Ibid.*, p. 335 ; voir Philibert Guybert, *Toutes les œuvres charitables de Philbert Guybert*, Paris, Vve P. Ménard, 1669, p. 291.

31 L.S.R., *L'Art de bien traiter*, *op. cit.*, p. 336.

32 Voir Jean-Louis Flandrin, « Médecine et habitudes alimentaires anciennes », dans Jean-Claude Margolin et Robert Sauzet (dir.), *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982, p. 92.

pareil usage de la glace dans les climats tempérés³³. L.S.R. consacre à cette « capitale ennemie du vin » une véritable diatribe, que nous ne résistons pas au plaisir de citer *in extenso* :

Il faut asseurement demeurer d'accord qu'elle l'affoiblit au moins de moitié & sans s'attacher aux sentimens de quelques incommodés voluptueux qui soutiennent que le vin de Rheims n'est jamais plus délicieux que quand on le boit à la glace, & qui veulent que cette admirable boisson puise dans une si mortelle nouveauté, des charmes tous particuliers [...], car il est constant que la glace fait non seulement evaporer tous les esprits qui sont enfermés dans cette liqueur par sa qualité froide & penetrante, qu'elle en diminüe le goust, la seve, & la couleur, mais encore il est vray de dire que son usage est pernicieux, mortifere, & cause d'étranges accidens au corps humain, elle y fait naistre des coliques, des tremblemens, des convulsions horribles, & des foiblesses si soudaines par la dissipation de la chaleur naturelle, dans le combat des deux fameuses contrariétés qui se rencontrent dans un même sujet, que bien souvent la mort par cette miserable, & fatale invention a couronné les plus magnifiques débauches, & fait d'un lieu de triomphe, & de joye, des sepulcres vivans, & des sujets affreux de la dernière, & plus sanglante desolation³⁴.

670

Ce sinistre tableau – un peu chargé sans doute – résulte tout entier de l'extinction de la chaleur vitale dans des « entrailles devenües glacées³⁵ » ; et bien qu'un tel emportement soit rare chez les écrivains culinaires, on trouve encore sous la plume d'un glacier du siècle suivant les échos affaiblis de cette inquiétude : « [...] je regarde comme une imprudence de servir des Glaces en tout tems, l'Été comme l'Hiver. [...] Il est certain que d'en user imprudemment, peut causer des coliques & des maladies, parce qu'elles peuvent arrêter la transpiration, & l'on payeroit bien cher le plaisir de ce rafraîchissement³⁶. » Qu'ils soient pathétiques ou retenus cependant, ces officiers de bouche donnent à l'idée de chaleur naturelle une coloration assez différente de celle que l'on trouve chez les médecins cités plus haut : d'une relative imprécision conceptuelle – les rapports du froid et de la colique, par exemple, ne sont pas expliqués –, leurs prescriptions ne s'appuient pas tant sur une démarche analytique que sur une rhétorique comminatoire et marquée par la peur. L'influence de la mode

33 Louis Lémery fait remonter au traité *Des airs, des eaux et des lieux* d'Hippocrate l'origine de cette réprobation (*Traité des aliments, op. cit.*, p. 15-16).

34 L.S.R., *L'Art de bien traiter, op. cit.*, p. 32-33.

35 *Ibid.*, p. 33.

36 Emy, *L'Art de bien faire les glaces d'office ; ou les Vrais Principes pour congeler tous les rafraichissemens*, Paris, Le Clerc, 1768, p. V et VII.

dénoncée par L.S.R. et la liste des morts fameux confèrent à l'idée de chaleur un premier degré d'incarnation, une vivacité qui annonce la littérature.

On trouve dans les *Mémoires* du duc de Saint-Simon – qu'une dilection personnelle, adjointe à une grande richesse de matériaux, nous fait choisir comme exemple de mise en œuvre littéraire –, auteur à la fois gourmand et curieux de médecine³⁷, attentif à l'alimentation de ses contemporains, quelques mentions des conséquences funestes ou bénignes de la glace sur la santé. Observateur éclairé mais non homme de l'art, sa perspective n'est pas pratique et, sauf exception, lorsqu'il intervient pour conseiller l'un de ses proches victime de dangereuses habitudes, tel le duc de Chevreuse³⁸, il n'a cure de prescrire et se contente de commenter l'événement, parfois avec admiration, le plus souvent sans bienveillance, en suggérant une articulation étroite entre le fonctionnement du corps et les mœurs.

Comme chez L.S.R., la glace est ici dangereuse et peut tuer, particulièrement les hommes âgés, dont la chaleur vitale est plus incertaine ; cependant, chez lui, l'idée de chaleur et ses corollaires perdent leur caractère général pour s'incarner dans des cas qui participent à la fois de l'historiographie et de la clinique. Ainsi Jules Hardouin-Mansart, que le mémorialiste détestait, mort à 62 ans au terme d'une colique de douze heures ; « Fagon, qui s'empara de lui, et qui le condamna assez gaïement, ne permit pas qu'on lui donnât rien de chaud ; il prétendit qu'il s'était tué à un dîner à force de glace et de pois, et d'autres nouveautés des potagers, dont il se régalaït, disait-il, avant que le Roi en eût mangé³⁹ ». L'indigestion apparaît ici aggravée sinon causée par le froid ; et le Premier médecin du roi refuse malicieusement à ce malade haï, qui usurpait les droits du souverain sur les primeurs, l'apaisement de la chaleur. À rebours, Saint-Simon marque volontiers son étonnement face à une galerie de vieillards

37 Saint-Simon était l'ami personnel de quelques-uns des plus fameux médecins de son temps, parmi lesquels Higgens, premier médecin de Philippe V roi d'Espagne, et Mareschal, premier chirurgien de Louis XIV. On a pu parler à son sujet d'un véritable sens clinique, bien qu'il n'eût évidemment aucune compétence formelle. Le catalogue de vente, après décès, de sa bibliothèque comportait une section médicale courte mais choisie : outre un Celse *in folio* de 1529 et un recueil d'anciens traités de thermalisme (1583) probablement hérités de son père, le duc avait fait l'acquisition de l'*Histoire générale des drogues* de Pierre Pomet (1694), réputée la meilleure de son époque ; de trois ouvrages fondamentaux sur le régime alimentaire : le *De arte coquinaria* d'Apicius dans l'édition de Martin Lister (1709), le *Traité des dispenses du Carême* (1710) de Philippe Hecquet et *Le Régime du Caresme* (1710) de Nicolas Andry de Boisregard ; du *Traité de l'usage des différentes sortes de saignées* (1727) de Jean-Baptiste Silva ; enfin d'une *Dissertation physique sur les eaux de Spa* (1739), écrite au début du siècle précédent par Henri de Heer. Voir Frédéric Charbonneau, s.v. « Médecine » et « Nourriture », dans *Dictionnaire Saint-Simon*, Paris, Robert Laffont, à paraître.

38 Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1988, t. IV, p. 555-558.

39 *Ibid.*, t. III, p. 137.

impénitents, qui usent de la glace sans en être incommodés, comme son beau-frère le duc de Lauzun, mort à quatre-vingt-dix ans :

C'était une santé de fer avec les dehors trompeurs de la délicatesse. Il dînait et soupait à fond tous les jours, faisait très grande chère et très délicate, toujours avec bonne compagnie soir et matin, mangeait de tout, gras et maigre, sans nulle sorte de choix que son goût, ni de ménagement ; prenait du chocolat le matin, et avait toujours sur quelque table des fruits dans leur saison, des pièces de four dans d'autres temps, de la bière, du cidre, de la limonade, d'autres liqueurs pareilles à la glace, et allant et venant en mangeait et en buvait toutes les après-dînées, et exhortait les autres à en faire autant ; il sortait de table le soir au fruit, et s'allait coucher tout de suite⁴⁰.

672

On peut citer également le portrait de ce singulier abbé d'Entraques, qui « ne laissait pas, avec toute la dépravation de ses mœurs et un jeu qui l'avait souvent dérangé, de donner toute sa vie considérablement aux pauvres, et, avec tous les fruits et la glace qu'il avalait, de passer quatre-vingts ans sans infirmité⁴¹ » ; ou celui du marquis de Mancera, « de la maison de Tolède, grand de première classe et fort riche », ancien vice-roi du Mexique mort quasi centenaire :

[...] à quatre-vingt-six ans qu'il avait lors de l'arrivée du roi, [il] avait l'esprit aussi sain et aussi net qu'à quarante ans, et la conversation charmante ; doux, sage, un peu timide, parlant cinq ou six sortes de langues, bien et sans confusion, et la politesse et la galanterie d'un jeune homme sensé. De ses emplois et de ses vertus j'en ai parlé ci-devant ; mais voici une singularité bien étrange à notre genre de vie, et qui n'est pas sans exemples en Espagne : il y avait cinquante ans qu'il n'avait mangé de pain à l'arrivée du roi d'Espagne : sa nourriture était un verre d'eau à la glace en se levant, avec un peu de conserve de roses, et quelque temps après du chocolat ; à dîner, trois onces de viande seule, et de l'eau rougie pour boisson ; l'après-dinée, du chocolat ; à souper, des cerises ou d'autres fruits, ou une salade, et encore de l'eau rougie, et sans sentir mauvais ni être incommodé d'un si étonnant régime [...] ⁴².

La consommation presque exclusive d'aliments que l'ancienne médecine jugeait humides et putrescibles devait progressivement entraîner la corruption interne du marquis – partant, sa puanteur –, d'autant que la glace aurait dû empêcher la chaleur naturelle de compenser toute cette humidité. Pourtant il n'en est rien et c'est cette étrange résistance qui étonne le duc. On peut encore

⁴⁰ *Ibid.*, t. VIII, p. 641.

⁴¹ *Ibid.*, t. VII, p. 576.

⁴² *Ibid.*, t. I, p. 854. Sur cette diète (et quelques autres), voir notre article « Régime et singularité dans les *Mémoires* de Saint-Simon », *Cahiers Saint-Simon*, 37, 2009, p. 81-92.

compter sous ce chapitre le portrait de l'abbé Testu – fort bien nommé comme on va voir : « Il était grand, maigre et blond, et, à quatre-vingts ans, il se faisait verser peu à peu une aiguière d'eau à la glace sur sa tête pelée sans qu'il en tombât goutte à terre ; et cela lui arrivait souvent depuis beaucoup d'années⁴³. » Merveille de cette tête chenue qui boit l'eau glacée⁴⁴ et dont la chaleur naturelle devait être si forte qu'elle pouvait être ainsi tempérée. Toutefois, l'effet d'accumulation d'une telle liste ne doit pas tromper le lecteur : ce sont là des cas rares et qui méritaient précisément pour cette raison d'être enregistrés par le mémorialiste. La règle, lisible en filigrane sous ces pochades, est que la glace, suspensive des fonctions vitales, peut emporter même les hommes dans la force de l'âge, comme le duc de Lesdiguières, mort « à trente-six ans, en mai 1681, d'une pleurésie qu'il prit pour avoir bu à la glace au sortir d'une partie de paume à Saint-Germain⁴⁵ ».

À tout seigneur tout honneur, c'est à propos du roi Louis XIV que le mémorialiste consigne les observations les plus détaillées. À l'époque de son déclin, Fagon, premier médecin, vraie gloire du monde médical, mais auquel Saint-Simon reprochait son dogmatisme, était lui-même « fort tombé de corps et d'esprit⁴⁶ » ; il « continuait de conduire la santé du Roi comme il avait fait dans un âge moins avancé, et le tua par cette opiniâtreté⁴⁷ », un vieillard ne pouvant être traité comme un homme encore jeune, entre autres parce que son tempérament s'est refroidi. L'usage très abondant de nourritures humides, rafraîchissantes, émoullientes, certaines prescrites afin d'éviter la constipation⁴⁸, est décrit et analysé par notre auteur :

Il ne buvait depuis longues années, au lieu du meilleur vin de Champagne dont il avait uniquement usé toute sa vie, que du vin de Bourgogne avec la moitié

43 Saint-Simon, *Mémoires*, éd. cit., t. II, p. 743.

44 Voir *ibid.*, t. VIII, p. 178, le portrait du comte de Priego, dont la pratique était semblable, et dont la « tête la consumait toute à mesure ».

45 *Ibid.*, t. II, p. 422. À l'inverse, l'on est naturellement réconforté par les nourritures échauffantes, tel ce *chaudeau* pris journallement par le roi d'Espagne : « Higgens, dans la convalescence de ma petite vérole, m'expliqua ce que c'est, et m'en fit faire un lui-même pour m'en faire goûter. C'est une mixtion légère de bouillon, de lait, de vin qui domine, d'un ou deux jaunes d'oeufs, de sucre, de cannelle et d'un peu de girofle. Cela est blanc, a le goût très fort avec un mélange de douceur ; je n'en ferais pas volontiers mon mets, mais il est pourtant vrai que cela n'est pas désagréable. On y met quand on veut des croûtes de pain, et quelquefois grillé, et alors c'est une espèce de potage ; autrement cela s'avale comme un bouillon, et, pour l'ordinaire, cette dernière façon de le prendre était celle du roi d'Espagne. Cela est onctueux, mais fort chaud, et un restaurant singulièrement bon à réparer la nuit passée, et à préparer la prochaine » (*ibid.*, t. VIII, p. 259-260).

46 *Ibid.*, t. V, p. 410.

47 *Ibid.*, p. 411.

48 Celle-ci était associée par Fagon aux migraines du souverain. Pour une vue d'ensemble des traitements prescrits par l'archiatre, voir Stanis Perez, *La Santé de Louis XIV. Une biohistoire du Roi-Soleil*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

d'eau, si vieux qu'il en était usé. Il disait quelquefois en riant qu'il y avait souvent des seigneurs étrangers bien attrapés à vouloir goûter du vin de sa bouche. Jamais il n'en avait bu de pur en aucun temps, ni usé de nulle sorte de liqueur, non pas même de thé, café, ni chocolat. À son lever seulement, au lieu d'un peu de pain, de vin et d'eau, il prenait depuis fort longtemps deux tasses de sauge et de véronique ; souvent entre ses repas et toujours en se mettant au lit, des verres d'eau avec un peu d'eau de fleurs d'orange qui tenaient chopine, et toujours à la glace en tout temps [...]. Comme il devint la dernière année de sa vie de plus en plus resserré, Fagon lui faisait manger à l'entrée de son repas beaucoup de fruits à la glace, c'est-à-dire des mûres, des melons et des figues, et celles-ci pourries à force d'être mûres, et à son dessert beaucoup d'autres fruits, qu'il finissait par une quantité de sucreries qui surprenait toujours. Toute l'année, il mangeait à souper une quantité prodigieuse de salade. [...] Il redoubla ce régime de fruits et de boisson cet été. À la fin, ces fruits pris après son potage lui noyèrent l'estomac, en émoussèrent les digestifs, lui ôtèrent l'appétit, qui ne lui avait manqué encore de sa vie [...]. Tant d'eau et tant de fruits, sans être corrigés par rien de spiritueux, tournèrent son sang en gangrène, à force d'en diminuer les esprits, et de l'appauvrir par ces sueurs forcées des nuits, et furent cause de sa mort, comme on le reconnut à l'ouverture de son corps⁴⁹.

L'eau et les fruits sont les premiers responsables de la mort du roi : ils lui ont noyé l'estomac et ont en quelque sorte dilué son sang, provoquant la pourriture finale de la gangrène ; cette eau et ces fruits sont cependant pris à la glace, précise par deux fois le mémorialiste, et l'on peut soupçonner que cette insistance incrimine un facteur aggravant à ses yeux, dans le verdict qu'il prononce avec le recul et livre à la postérité.

Saint-Simon, à la différence des auteurs culinaires, ne se contente pas de relayer la vulgate médicale en procédant à des applications, il adopte dans ces pages face à un membre éminent de la Faculté une attitude critique fondée à la fois sur un savoir personnel et sur une analyse de caractères – ceux de Fagon lui-même, de Mme de Maintenon, du roi –, dont nous n'avons livré ci-dessus qu'un extrait. Ainsi, l'incarnation de l'idée de chaleur naturelle, la singularité qu'elle acquiert dans le monde sublunaire du récit, la diffracte en un spectre aux modulations difficilement explicables tant les facteurs apparaissent nombreux – habitudes personnelles, statut social, traits familiaux ou nationaux –, ceux-ci formant un réseau où le principe, en perdant de sa clarté théorique et une partie sans doute de sa signification physiologique, gagne en revanche des sens diffus sur d'autres plans : mœurs, filiation, institutions. Cette perte et ces gains

⁴⁹ Saint-Simon, *Mémoires*, éd. cit., t. V, p. 411-412.

ne présentent pas chez un écrivain d'histoire ou de fiction les inconvénients intellectuels qu'un tel brouillage de l'idée, son parasitage par des phénomènes exogènes, l'infinie variété de ses manifestations, ferait courir à l'auteur médical chez lequel la clinique devrait trouver un contrepoint dans la théorie, fût-ce sous bénéfice d'inventaire. La rebelle floraison des cas particuliers qui fait le sel de la littérature se nourrit de l'idée sans subir pleinement cette contrainte de la théorie, ménageant les surprises du lecteur au hasard des menues inconsistances, des exceptions et des bizarreries, des archaïsmes, des novations.

LE FLUIDISME ENTRE EXPÉRIMENTATION ET FICTION : UN DÉBAT EUROPÉEN AU XVIII^e SIÈCLE

Daniela Galligani

Le fait de s'occuper des débats qui au XVIII^e siècle ont traversé toute l'Europe et qui ont été la cause d'accrochages et de factions opposées signifie, d'un côté, renvoyer à une problématique plus générale et encore controversée, à savoir le rapport entre la science et la littérature ; de l'autre côté, soulever une réflexion qui concerne l'écriture littéraire, puisque le rapport compliqué et partiellement irrésolu entre le savoir scientifique et le savoir littéraire a engendré des changements pour ce qui concerne les formes de la narration, en légitimant la naissance d'une nouvelle multiplicité formelle entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et la fin du siècle des Lumières. Cette multiplicité formelle admettait aussi bien le roman que la lettre, le mémoire, le traité, l'essai, le fragment, des discours qui étaient tous fondamentalement garants de la « crédibilité » de la démonstration et de l'« infailibilité » de la science.

Ce type de parcours se développa pendant les dernières années du XVIII^e siècle et fut caractérisé par l'essor d'une conception du monde qui, par rapport aux époques précédentes, s'approchait beaucoup plus d'une idée de l'univers gouvernée bien plus qu'auparavant par le caractère problématique et expérimental des situations et des choses. Diderot en avait marqué le chemin à partir de son article « expérimental » de l'*Encyclopédie*, dans lequel il avait proposé de constituer une sorte de ligue philosophique qui aurait dû réunir les « expérimentateurs et les faiseurs de système », c'est-à-dire « ceux qui devinent les particularités de la nature » d'un côté, et ceux qui « relient les faits d'un système donné », de l'autre.

Diderot d'abord et D'Alembert ensuite essayèrent de mettre en connexion deux différentes modalités d'investigation qui, dès Hippocrate, avaient concerné deux aspects qu'on ne devait pas confondre, à savoir l'« observation » et l'« expérience ». L'expérience, en particulier, n'avait pas seulement la fonction d'« écouter » la nature comme c'était le cas de l'« observation », mais aussi de l'« interroger ».

Et bien que D'Alembert, dans la foulée de Newton et du newtonisme, n'avait jamais renoncé à essayer de construire une « science parfaite », fondée sur le

calcul et sur la mesurabilité, encouragé aussi par les découvertes de Lavoisier dans le domaine de la physique expérimentale, il avait décidé de valoriser le rôle des phénomènes électriques, en tant qu'exemples d'une science innovante, qui combinait le caractère expérimental et l'expérience.

Si l'on relit les comptes rendus des innombrables débats autour des fluides, des théories des correspondances et du magnétisme/mesmérisme qui se sont succédé dans toute l'Europe à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, on ne peut manquer d'observer que ces suggestions anciennes évoquant des harmonies supposées et indémontrables entre l'homme et le cosmos, ont justement représenté non seulement le paradigme d'une idée de science en voie de transformation, mais aussi une forme renouvelée d'un certain type de rationalisme empirique-divinatoire qui, comme l'a bien démontré Vincenzo Ferrone dans son essai *I Profeti dell'Illuminismo (Les Prophètes des Lumières)*, a fasciné Diderot et de nombreux savants de dérivation rousseauienne, en s'étendant jusqu'aux représentants de la *Naturphilosophie* (« philosophie de la nature ») des débuts du XVIII^e siècle.

678

En particulier, le fluidisme n'intéressa pas seulement la France, mais, justement au nom de l'intérêt que suscitaient partout les phénomènes électriques ou magnétiques, se répandit dans toute l'Europe, en se joignant à tous ces phénomènes culturels qui favorisèrent le cosmopolitisme culturel de l'époque et une conception transdisciplinaire des connaissances. Parfois, c'est justement la fragilité statuaire d'une science qui en détermine la fascination ou le succès, étant aussi véhiculée par des formes expressives variables. L'hésitation constante entre la vie physique et la vie morale, entre la santé corporelle et l'équilibre psychique, qui est à l'origine des alternances qui se reflètent dans les méandres de l'électricité, est synthétisée par la question posée par Gaston Bachelard¹ : « L'électricité est-elle un effluve des êtres vivants ou un fluide des êtres inanimés ? »

Ce fut la difficulté de trouver, aujourd'hui comme autrefois, une réponse à cette question, qui facilita la prolifération d'un univers métaphorique qui, entre la première et la seconde moitié du XVIII^e siècle, s'étendit à toute l'Europe, en touchant des couches différentes du public, comme les hommes cultivés des « Belles-Lettres », mais aussi les lecteurs et les lectrices des « feuilletons », des « papiers volants », des almanachs et des « canards ». La métaphore électrique décrivait souvent des états d'âme ; on lit à propos de « cœurs électrisés », d'« impulsions électriques », d'« électricité des esprits ».

1 Citée par Michel Delon, « Électriser, un mot d'ordre au siècle des Lumières », *Revue de sciences humaines*, 281, « L'imaginaire de l'électricité », janvier-mars 2006, p. 39-51.

Cependant, l'électricité n'appartient pas seulement à la sphère des sentiments et des vertus, mais aussi à la sphère des vices. En d'autres termes, elle fut constamment un lieu de transition d'impulsions, intéressant tantôt les corps, tantôt la matière, tantôt l'individu, tantôt la collectivité. Dans l'*Histoire de Juliette* de Sade, le rythme de la narration, allant des dissertations aux scènes, de l'orgie aux théories qui la réglementent, est modulé suivant l'exemple de la chaîne électrique. « Électrisée par ces discours, je me jette dans les bras de mon amie », dit Juliette à Mme Delbène, et l'électricité produite par les fustigations et les libertins métaphorise le développement de l'initiation de Juliette. Même André de Nerciat dans son roman *Les Aphrodites* (1793) décrit avec complaisance les orgies et les corps entrelacés comme dans une « chaîne électrique ». En outre, il faut citer aussi Jacques-Antoine Révéroni Sant-Cyr, l'auteur de *Pauliska, ou la Perversité moderne* (1798), et les machines électriques que le méchant Salviati utilisait pour relier les corps de ses victimes et pour laisser s'écouler les fluides maléfiques et les élixirs pervers. Et de même que l'électricité, les machines sinistres produisent des étincelles quand les corps se frottent l'un avec l'autre, en portant définitivement préjudice, même après la Révolution, à toute curiosité ou tout espoir pour une modernité qui ne fût pas dominée par un futur inconnu, ou « pervers », comme l'évoque le titre du roman de Révéroni.

La dimension européenne dans laquelle se situent les débats autour de l'électricisme à partir des toutes premières années du XVIII^e siècle, anticipant les débats successifs autour du mesmérisme et des théories des correspondances, à la suite des textes de Franz Anton Mesmer publiés vers les années 1760², émerge aussi des œuvres de deux personnalités italiennes, qui de nos jours sont encore relativement peu connues : Gianfrancesco Pivati et Eusebio Sguàrio.

En 1747, Gianfrancesco Pivati rédigea la *Lettera sull'elettricità medica contenente delle esperienze singolari relative alla medicina* (*Lettre sur l'électricité médicale contenant des expériences singulières relatives à la médecine*), qui fut traduite en français en 1749, publiée sous le titre *Lettre sur l'électricité médicale* et anticipée par un « Avertissement du traducteur » qui informait le lecteur que Pivati était un membre illustre de l'Académie des sciences de Padoue et qu'il était en train de travailler à un *Dictionnaire des sciences* (*Dictionnaire scientifique et curieux*). L'année suivante, ce fut le moment de la traduction française des œuvres de Giuseppe Veratti, *Osservazioni fisico-mediche intorno all'elettricità* (Bologna,

2 Voir *Dissertation physico-medicae sur l'influence des planètes* (*Dissertatio physico-medica de planetarum influxu*) (1766) et ensuite *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* (1799).

1748), portant le titre d'*Observations physico-médicales sur l'électricité...* (1749). En profitant de la vocation dialogique de la *Lettre*, qui était particulièrement indiquée pour les fins heuristiques de la Nouvelle Science (à savoir l'astrologie et le magnétisme), Gianfrancesco Pivati illustra la grande nouveauté qui était destinée à faire le tour de l'Europe, c'est-à-dire l'application de l'électricité à la médecine. Il prétendait que l'esprit de la recherche et l'observation étaient les deux ressorts qui l'avaient poussé à s'occuper d'un phénomène comme l'électricité, qui « attirait l'attention des physiciens les plus célèbres de toute l'Europe ». Et dans la *Lettre*, il écrivait :

Après avoir passé en revue tous les phénomènes d'attraction et de répulsion, de lumières, de rayons lumineux, de petites étincelles, de pénétration, de percussion et d'émotion, je me suis consacré à l'observation de ces mêmes effets sur des corps naturels différents, comme par exemple les plantes, les fossiles et les minéraux. Et j'ai observé des variétés vraiment singulières, pour ce qui concerne aussi bien la lumière qu'elles restituent, que les sensations qu'elles suscitent³.

680

On voit bien, donc, que le raisonnement de Pivati se concentre plus sur l'« observation » que sur l'expérimentation, sur un type d'observation qui est caractéristique d'une science encore « ancienne » (qu'il avait déjà abordée en 1746 dans son *Dictionnaire sacré et profane*), et qui le reliait à ses collègues français qu'il connaissait bien : l'abbé Nollet, Bose, Jallabert, Du Fay, Gravesande. Même ces personnages étaient tous redevables aux prodiges d'une terminologie hétérogène et ambiguë à propos de la magie et de la science qui était typique du XVI^e et du XVII^e siècle.

La traduction française de la lettre de Pivati en favorisa la circulation et la considération d'autres savants étrangers, comme de Johann Heinrich Winckler à Leipzig (qui publia un essai très important sur les *Causes de l'électricité*, 1747), ou bien de William Watson en Angleterre, dont les œuvres furent immédiatement traduites en langue française. Ces traductions se plaçaient aux côtés de nombreuses autres ayant caractérisé les *Dictionnaires encyclopédiques*, qui étaient très en vogue au début du XVIII^e siècle, et qui abordaient tous des sujets scientifiques, comme, par exemple, celui de La Martinière (publié en français en 1737), le *Grand dictionnaire historique* de Louis Moreri, publié pour la première fois à Lyon dès 1674, ou les dictionnaires de Savary et de Chomel, traduits eux aussi en plusieurs langues, parmi lesquelles l'italien⁴.

3 Voir la *Lettre sur l'électricité médicale*, p. 3-4.

4 Voir Mario Infelise, « Enciclopedia e pubblico a Venezia a metà Settecento », *Studi Settecenteschi*, 16, 1996, p. 161-190.

Un autre exemple de l'intense circulation des idées relatives à l'attention pour les phénomènes électriques est représenté par l'auteur d'un roman défini « scientifique » par Jean-Jacques Bridenne et intitulé *De l'électricisme* (1743) : Eusebio Sguàrio, dont la biographie est encore très lacunaire. Le roman synthétise certaines prérogatives qui appartiennent aux débats autour de l'électricisme vers la moitié du XVIII^e siècle, mais il témoigne aussi d'une série de transformations concernant les formes expressives. En ce qui concerne ce deuxième aspect, il faut dire qu'il combine et fait alterner l'« entretien » et d'autres formes narratives apparemment incompatibles, telles que la nouvelle galante et le traité. Cependant, *De l'électricisme* (appelé aussi *Nouvelle physique et galante servant d'introduction à la doctrine des forces électriques* et sous-titré *Ou des forces électriques des corps dévoilées par la physique expérimentale, avec une longue déclaration Sur la lumière électrique, sa nature et ses merveilleuses propriétés*; ajoutez-y deux dissertations concernant leur usage médical) fut la première œuvre de ce genre publiée en Italie : elle était très détaillée et mettait au point et précisait les points saillants du débat en cours autour des fluides, en suscitant les éloges de l'abbé Jean-Antoine Nollet, qui écrivit : « C'est, à mon avis, l'un des meilleurs [ouvrages] qui aient paru sur cette matière, et de plus également écrits. » Cette œuvre fut publiée anonymement en 1746 par l'éditeur Giovanni Battista Recurti, et ensuite elle fut attribuée à Eusebio Sguàrio (malgré de persistantes incertitudes), qui de son temps était connu pour avoir collaboré occasionnellement aux *Brochures scientifiques* publiées à Venise par Calogera, et pour être l'auteur d'une *Dissertation sur les aurores boréales*, publiée en 1738 par Bassaglia. Maria Luisa Altieri Biagi, qui insère la petite œuvre dans le volume qu'elle consacre aux savants du XVIII^e siècle⁵, souligne que l'anonymat était sans doute subordonné aux préoccupations et aux hésitations qui dominaient les savants de l'époque quand ils s'adonnaient à des recherches qui ne cessaient d'être jugées comme peu qualifiantes, à mi-chemin entre le mystère et la superstition. En 1751, Costantino Grimaldi parlait encore de « superstitions électriques » dignes d'« émerveillement et d'épouvante »⁶ ; même Lazzaro Spallanzani avait considéré les appareils de Volta comme de « tout petits jouets ». C'est en ce sens qu'il faut sans doute comprendre le choix de Sguàrio de camoufler ses recherches et ses connaissances, en les « allégeant » dans une ambiance de salon, dans laquelle on discutait aimablement des moyens de laisser percevoir les secousses et d'électriser les chats⁷. C'est pour cela que Sguàrio ne dédaigne pas de recourir au stratagème du « manuscrit retrouvé »,

5 Maria Luisa Altieri Biagi et Bruno Basile (dir.), *Scienziati del Settecento*, Milano/Napoli, Ricciardi, 1983.

6 *Ibid.*, p. 836.

7 *Ibid.*

intitulé *Copie d'un m.s. dans lequel on parle des forces électriques, de leur nature, de leur caractère et de leurs propriétés*, et qu'il fait lire par une dame soutenant la science galiléenne, qui se propose de remettre en valeur une « nouvelle science électrologique » en Italie. Ce qui est vraiment déconcertant à propos de ce faux manuscrit, c'est la compétence de l'auteur en matière électrique et surtout la précision des références qui témoignent d'une capacité continue de mise à jour sur l'électrologie italienne et européenne au sens large. Comme le dit Maria Luisa Altieri Biagi, il fut capable de combiner « l'instance physique et l'instance médicale » et d'ouvrir le chemin à Beccaria et à Galvani, en anticipant et résolvant de nombreuses discussions en cours à cette époque-là, et en reprenant les débats autour de l'électricisme.

682

Traité et roman, ou dialogue et roman, sont les différentes formes narratives adoptées par *De l'électricisme* de Sguàrio, et elles étaient sans doute les formes les plus appropriées pour canaliser une incertitude épistémologique typique d'un siècle oscillant entre la fascination pour le système et l'adhésion à l'expérience.

Cette incertitude épistémologique et formelle, qui apparaît dans l'œuvre de Sguàrio, rapproche *De l'électricisme* de l'un des rares romans de la fin du XVIII^e siècle consacrés aux phénomènes magnétiques. Il s'agit d'une œuvre traduite en italien seulement en 1986, *Le Magnétiseur amoureux* de Charles de Villers, écrit en 1787, une dizaine d'années après le texte principal de Franz Anton Mesmer : *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* (1779). Nourri des doctrines théosophiques et ravi par l'identité « harmonieuse » de chaque individu, Villers était fasciné par ce « transport de l'âme », qui s'ouvre inévitablement entre le magnétiseur et le magnétisé. Cependant, Villers était bien conscient des lacunes des théories mesméristes, qui étaient encore incapables d'expliquer clairement les modalités de transmission de l'« esprit subtil ». Même dans *Le Magnétiseur* de Charles de Villers, on peut remarquer un langage approximatif et imagé, qui recourt à des termes comme, par exemple, *tourbillons*, *remèdes universels*, *mystérieuses correspondances*. La nouvelle science, qui rapproche l'électricité de la médecine, ne peut être rien d'autre qu'une « science conjecturale », qui n'est pas encore en mesure de *réglementer complètement* des mécanismes inexplicables et divins. Cette science imparfaite reflète l'incertitude qui apparaissait dans l'article « Maladie » de l'*Encyclopédie*, dans lequel Diderot la définit comme « un état d'esprit vicieux, un empêchement du corps ou d'un organe, qui cause une lésion plus ou moins sensible, pendant l'exercice d'une ou de plusieurs fonctions de la vie saine, ou bien qui en fait cesser une ou toutes, sauf le mouvement du cœur ». En d'autres termes, on pourrait dire que d'après cet article de l'*Encyclopédie* de Diderot, on

fixe la limite infranchissable entre « physique » et « spirituel », et l'on établit que la maladie *doit* être matérielle, autrement, au cas où elle serait spirituelle, elle serait seulement simulée et imaginaire.

Étant donné que tout un courant de pensée du XVIII^e siècle tendait à étouffer l'univers sémantique et conceptuel qui tournait autour de la « passion hystérique », des « affections hypocondriaques », des « vapeurs » (des définitions qui avaient été traduites de façon aléatoire dans les différentes langues et les différents contextes), ce fut surtout l'imagination qui en fut frappée, puisqu'elle était considérée comme une fonction très négative de l'esprit, qui devait être reléguée dans le domaine de l'imposture. Il s'agissait justement de cette imagination qui s'identifiait aux crises, aux pleurs, aux hystérismes des femmes victimes des magnétiseurs. Cette tendance à transformer en spectacle les impulsions féminines et les manipulations effectuées par les magnétiseurs est sans aucun doute présente dans les pages du *Magnétiseur amoureux*, mais, surtout, comme l'a bien souligné Lucio Sarno dans la présentation de la traduction italienne de l'œuvre de Villers, le roman ouvre le chemin à une nouvelle interprétation du *Magnétiseur*. Ce personnage était toujours moins un charlatan et toujours plus un thérapeute, dans la foulée de ce qu'avait souligné Jacques Marc de Chastenot marquis de Puységur, un estimateur de Villers et le fondateur de la Société harmonique des amis de Strasbourg.

Le marquis de Puységur, qui était lui-même un médecin et un magnétiseur, arriva à provoquer artificiellement les phénomènes somnambuliques pour les utiliser à des fins thérapeutiques, en aboutissant à substituer aux gestes et aux contacts physiques la « parole » du patient, qui jaillissait des spasmes et des convulsions. Tout en étant prononcée dans un état somnambulique, cette parole acquerra une valeur cognitive toujours plus élevée et elle ouvrira le chemin à l'induction somnambulique dans le traitement des maladies mentales. L'héritage de Puységur sera accueilli par Ambroise-Auguste Liébaux, Jean-Martin Charcot, Jean-Étienne Esquirol et finalement par Sigmund Freud, qui connaissait sans doute *Le Magnétiseur* de Villers. En effet, durant toute sa vie, Villers avait abordé des thématiques liées à la chimie, à la physique et à la médecine, mais ayant vécu à Berlin pendant longtemps (où il avait rédigé les *Lettres westphaliennes* en 1797), il était surtout si pétri de culture allemande qu'il fonda une bibliothèque germanique afin de la faire mieux connaître en France. Pendant la période qu'il passa à Göttingen (1806-1819), il connut Goethe et apprécia la pensée de Kant, en essayant en vain de la faire connaître en France. Cependant, il entretenait des rapports très étroits avec Mme de Staël et avec le cercle de Coppet; les nombreuses lettres adressées à Mme de Staël, recueillies par M. Isler et conservées dans la bibliothèque de Hambourg, sont ce qui reste des débats passionnés autour des sciences, de la philosophie et de la nécessité d'une

littérature nationale. Mais il faut dire que Villers et Puységur furent surtout les partisans d'un intérêt renouvelé pour le mesmérisme, quand il commença à circuler à nouveau en France, en Allemagne et en Autriche, « épuré » des rebuts des Sociétés de médecine et des polémiques politiques postrévolutionnaires. Cela permit à Lavater⁸, dont on connaît assez peu la correspondance avec Puységur, d'en devenir l'un des témoins les plus significatifs de son temps. Le discours magnétique, la « parole » de la somnambule représentent pour Lavater le lieu des manifestations de l'invisible à l'intérieur du monde naturel, une sorte de « divination », comme il l'écrit dans ses *Perspectives sur la vie éternelle* (*Aussichten in die Ewigkeit*, 1768-1778), en se reliant par là à l'illuminisme de Saint-Martin, qui attribuait une grande importance aux correspondances entre l'homme, la nature et Dieu. Ce sera justement cette intention de combiner et de concilier ces trois entités qui fera de Lavater l'un des représentants les plus suivis en Allemagne par ceux qui essayaient de réhabiliter le magnétisme. Ce type de parcours fut favorisé par l'expansion capillaire du mesmérisme dans toute l'Europe, surtout à partir des premières années du XIX^e siècle, et par la faveur qu'il rencontra en Prusse, quand Johann Christian Reil (1759-1813), un représentant de la *Naturphilosophie* engagé à soutenir la psychothérapie dans le traitement des maladies nerveuses et du somnambulisme, proposa d'inviter Mesmer pour écouter la présentation de ses théories. La rencontre successive à Berlin entre Mesmer et Karl Wolfart – désigné par le ministère de la Culture pour analyser les théories mesméristes – fut si positive que Mesmer décida de lui confier ses manuscrits, pour les lui faire traduire pour la première fois en allemand en 1814, un an avant sa mort. Grâce à cette traduction, le mesmérisme et l'électricisme qui en étaient la base cassèrent les mailles de l'incrédulité, en pénétrant de plein droit aussi dans les domaines de la poésie et de l'esthétique de l'époque. Les médecins furent donc ceux qui, au moins en Allemagne, libérèrent et séparèrent le magnétisme de la magie. Et comme il était déjà arrivé en France avec Court de Gébelin, en Allemagne aussi, des personnages comme le physicien Johan Ritter (qui alla bien au-delà des enseignements de Puységur), Mesmer lui-même et Galvani, dépassèrent les impasses de la médicalisation magnétique, en la mettant en relation avec l'idée de « régénération » déterminée par la volonté du magnétiseur.

L'acte magnétique devient par là un acte de « volonté pure », qui s'exerce sur le malade et sur l'inconscient, sur un sujet « involontaire », à la merci d'une conscience passive.

Par conséquent, l'expérimentation de marque matérialiste, soutenue par Diderot et D'Alembert, grâce à Lavater, Krüger et Oetinger, pendant les

8 Voir *Fragments physiognomoniques* (1775-1778).

toutes dernières années du XVIII^e siècle et les débuts du XIX^e siècle, assistera à la limitation de sa connotation essentiellement matérialiste, en s'incorporant dans une dimension (de la médecine romantique) dominée par le désir d'embrasser l'homme, la nature et l'Absolu dans un « continent » unique. Et cette science de la vie dominée par le désir de synthèse entre les différents savoirs, qui ont à la base la médecine, et beaucoup de points de contact avec la vision du monde de l'*homo universalis* de la Renaissance (en alimentant par là l'imaginaire de Goethe, Kleist, Hoffmann et Jean Paul), sera destinée désormais à établir et à confirmer le lien rénové entre le mesmérisme et la *Naturphilosophie*. Cet état des choses assurait la possibilité de découvrir de nouvelles correspondances entre le monde de la réalité, de l'imaginaire et de la diversité et les profondeurs et les abîmes des méandres de l'esprit.

LES AMPHIBIES VÉGÉTAUX :
HISTOIRE NATURELLE, PHILOSOPHIE
ET POÉTIQUE MÊLÉES

Claire Jaquier

Dans un article qui a fait date, Michel Delon révèle l'importance, chez Isabelle de Charrière, des comportements ou des idées qui brouillent les oppositions binaires, dépassent les antagonismes dogmatiques et promeuvent l'« idéal de l'amphibie, c'est-à-dire d'une mixité réversible¹ ». Entre républicains et monarchistes, plébéiens et aristocrates, hommes et femmes, l'œuvre de Charrière – et en particulier son roman *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés* (1793) – invente des médiations et croisements originaux, susceptibles de désamorcer la violence partisane, d'éviter la guerre des sexes, de battre en brèche les assignations nationales, politiques ou sociales. La « promotion de l'*amphibie*² », c'est pour la romancière hollandaise et suisse une manière de contester les catégories aliénantes et de mettre en scène, dans les situations imaginaires que la fiction invente, des pratiques d'échange et de complémentarité entre « genres » différents, qu'ils relèvent de la nature, de la société ou de l'idéologie. Si Charrière s'en prend aux dogmes partisans qui génèrent la violence, aux lignes de partage qui entravent la liberté d'action et de pensée des individus, elle met en cause également l'échelle hiérarchique des êtres qui place l'homme au sommet de l'ordre naturel, réduisant plantes et animaux à de simples objets à son service.

- 1 Michel Delon, « *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés* ou l'éloge de l'amphibie », dans Doris Jakubec, Jean-Daniel Candaux et Anne-Lise Delacrétaz (dir.), *Une Européenne, Isabelle de Charrière en son siècle*, Neuchâtel, Gilles Attinger, 1994, p. 197-207, ici p. 202.
- 2 *Ibid.*, p. 205. Notons que, dans tous les dictionnaires du XVIII^e siècle, le mot *amphibie*, dans son emploi figuré, a un sens péjoratif : il désigne une personne qui se mêle de professions opposées, ou qui adopte alternativement des opinions contraires. C'est dans ce sens que l'emploie Isabelle de Charrière, en évoquant la haine et le mépris que le personnage du Marquis nourrit à l'endroit d'un noble qui hésite à embrasser l'idéal contre-révolutionnaire. Au sens propre, le mot *amphibie* désigne au XVIII^e siècle les animaux qui vivent à la fois sur terre et dans l'eau. Bernardin de Saint-Pierre parle de « végétaux amphibies » pour désigner les arbres auxquels la nature a « donné à leurs graines de pouvoir voler et nager à la fois » (Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, éd. Colas Duflo, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007, p. 376).

Dans les *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés*, la romancière se donne le rôle d'une « femme bizarre & contredisante » suggérant que le poulet qu'on sert à table et le cheval de trait sont des créatures sensibles et que « tout être vivant demande à être bien traité ». Elle réfute ainsi les catégories qui distinguent radicalement « l'homme & la brute », « une créature raisonnable & un vil animal³ ». Rapportée par lettre à un autre personnage du roman, l'expression de cette morale suscite ce commentaire de la part de Germaine : « [...] non seulement Je ne touche plus sans quelque scrupule à ce qui a vécu ou semblait destiné à vivre, mais Je n'ose presque cueillir un bouton de rose de crainte de faire du mal ou de la peine au rosier⁴. » Dans *Les Ruines de Yedburg*, le personnage de Monsieur Stair, homme sensible et généreux, est présenté comme un ami de la nature, répugnant à la pêche et à la chasse aux papillons et s'adonnant au jardinage avec un tel respect de la vie végétale qu'il est soupçonné d'avoir « peur de faire mal à ses plantes en les cultivant⁵ ». Dans sa correspondance, Isabelle de Charrière rappelle l'attention qu'elle accorde aux êtres vivants. Elle s'étonne ainsi, dans une lettre récemment retrouvée, que son neveu Charles Louis aime chasser, et déclare son aversion pour les aliments carnés :

Je crois que si je vivois seule je ne mangerois ni viande ni bouillon. Deja j'en mange fort peu. On se moque de moi surtout quand on me voit manger du poisson & l'on me trouve inconséquente aussi bien que foible – Je passe condamnation, ne prescrivant rien à d'autres, mais quand je mangerois un poulet ou un pigeon je croirois manger mon prochain. Si vous vous moquez de moi ce sera fort bien fait. Si vous blamez mon sentiment, parlez, je vous écouterai⁶.

Alors que le développement des valeurs de la sensibilité, à la fin du XVIII^e siècle, suscite une attention croissante pour les êtres animés et leurs souffrances, ces quelques occurrences de la sollicitude d'Isabelle de Charrière à l'égard des plantes et des animaux n'ont rien d'exceptionnel. Elles révèlent un refus de placer les êtres vivants dans une catégorie définie *a priori*, celle des corps vivants assimilés à des objets ou à des machines. « Amphibies » à leur manière, les animaux et

3 Isabelle de Charrière, *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Daniel Candaux *et al.*, Amsterdam, G. A. Van Orschoot, t. VIII, 1980, p. 461.

4 *Ibid.*, p. 477.

5 Isabelle de Charrière, *Les Ruines de Yedburg*, dans *ibid.*, t. IX, 1981, p. 325.

6 Lettre d'Isabelle de Charrière du 23 novembre 1798 à son neveu Charles Louis van Tuyll van Serooskerken, publiée par Hein H. Jongbloed dans « Four new items of "Belle-lettrée" (1797-1799) », *Cahiers Isabelle de Charrière*, 7, 2012, p. 117-132, ici p. 125. Isabelle de Charrière revient sur le même sujet le 10 octobre 1799, dans une lettre à son neveu qui apparemment a mis à profit les leçons de sa tante : « Quel joli tableau que Pollux vous apportant sans la blesser une petite perdrix et vous lui rendant la liberté. Adieu, aimable et humain chasseur. Adieu. » (*Ibid.*, p. 131.)

les plantes éveillent – ou devraient éveiller – chez l’homme des sentiments d’empathie et de respect, puisqu’ils partagent avec lui une forme de sensibilité. Implicitement, les réflexions sur la sensibilité mettent en cause la frontière que l’ontologie chrétienne a dressée entre les humains doués de conscience et pourvus d’une âme immortelle d’une part, les êtres sensibles et animés d’autre part. Elles s’inscrivent en faux contre Descartes qui, contestant l’héritage aristotélicien des trois types d’âme – végétative, sensitive et intellectuelle –, assigne les végétaux et les animaux à la *res extensa*, n’accordant qu’à l’homme le privilège de la *res cogitans*.

UNE PENSÉE DE LA NATURE NON ANTHROPOCENTRIQUE

Isabelle de Charrière adhère aux conséquences morales d’une représentation du vivant qui intègre l’homme parmi les êtres animés ; elle défend le respect des animaux et suggère, peut-être à la suite de Rousseau, l’intérêt du végétarisme. Elle ne développe pas elle-même une réflexion anti-cartésienne, ni ne discute la question scientifique du statut respectif des animaux, des végétaux et des humains dans la chaîne des êtres. Cependant ses prises de position révèlent une pensée de la mixité dont les travaux des naturalistes sur les êtres mitoyens – ces zoophytes et lithophytes qui semblent transgresser les limites entre les règnes minéral, végétal et animal – constituent l’écho savant⁷. Les plantes douées de propriétés animales, en particulier, ont fasciné, inquiété ou interrogé les philosophes et historiens de la nature du XVIII^e siècle. Dans un article célèbre de l’*Encyclopédie*, « *Agnus scythicus* (Hist. nat. bot.) » (1751), Diderot décrit avec humour un zoophyte dont de nombreux savants, colportant la fable sans vérification, ont attesté l’existence : il s’agit d’une plante de Tartarie qui a la forme d’un agneau, qui broute l’herbe voisine et dont les loups sont friands. Cette improbable merveille donne à Diderot l’occasion de définir les conditions d’un savoir vrai, fondé sur une critique des autorités, une méfiance à l’égard des préjugés et une observation exigeante des faits. Un siècle plus tôt, le même zoophyte est cité par François de La Mothe Le Vayer parmi d’autres plantes qualifiées d’« amphibies », parce que douées de sensibilité, de mouvement, voire d’intentionnalité :

Voions seulement, si nous remarquerons assez de sentiment dans les plantes, pour les reconnoître, sinon animaux parfaits, pour le moins végétatifs comme nous venons de dire, & quelques-uns même amphibies, tels que cette *Baaras*

7 Sur la pensée de la mixité dans l’œuvre de Charrière, on lira un article éclairant de Valérie Cossy, « Des romans pour un monde en mouvement. La Révolution et l’émigration dans l’œuvre d’Isabelle de Charrière », *Annales Benjamin Constant*, 30, 2006, p. 155-178.

de Judée, dont parlent après Joseph, assez d'Auteurs modernes, ce *Boramets*, ou *Plante Agneau* de Tartarie, que tant de personnes attestent avoir vû, & cette *Sensitive*, que vous avez si attentivement considérée & touchée⁸.

690

Faut-il être surpris qu'un érudit libertin accorde du crédit aux auteurs qui prétendent avoir vu l'*Agnus scythicus*? La Mothe Le Vayer ne s'interroge pas, en fait, sur l'authenticité des exemples qu'il donne, mais affirme son scepticisme à l'égard des savants de son temps et de leurs hypothèses au sujet de la sensitive, cette plante aux propriétés surprenantes : introduite au Jardin royal dans les années 1630, cette « herbe honteuse ou vergongneuse⁹ » qui se rétracte lorsqu'on la touche, est ramenée à sa nature purement végétative par des explications mécanistes¹⁰. La Mothe Le Vayer résiste à ce paradigme cartésien et déclare par ailleurs son hostilité au dogme aristotélicien, qui assigne les plantes à la nature végétative et les exclut de la nature sensitive¹¹. Mentionnant des philosophes grecs – Empédocle, Anaxagore, Démocrite, Pythagore, Platon –, mais aussi Mahomet, des rabbins, un auteur arabe, relatant des anecdotes antiques et modernes, rapportant des faits d'observation courante, il livre à son interlocuteur un matériau argumentatif abondant et disparate destiné à mettre en doute la thèse mécaniste. Érasme, dit-il, était « persuadé du véritable sentiment des Plantes¹² », et lui-même propose de ranger plantes et animaux dans un même « genre », dont les premières seraient une « espèce¹³ » particulière. Il recommande enfin à son correspondant de ne pas négliger les bienfaits de la compagnie des plantes, et l'encourage à s'adonner à une « noble

8 François de La Mothe Le Vayer, « De l'agriculture », Lettre L, dans *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes* [1649-1660], dans *Œuvres*, Dresde, Michel Groell, 1758, t. VI, partie I, p. 451-461, ici p. 454-455.

9 *Ibid.*, p. 451.

10 Deux remarquables études font le point sur les spéculations suscitées par la sensitive à l'Âge classique : Jean-Marie Roulin, « Les plantes ont-elles une âme ? La sensitive de Descartes à Delille », *Études de lettres*, janvier-mars 1992, p. 81-102 ; Dominique Brancher, « L'anthropocentrisme à l'épreuve du végétal. Botanique sensible et subversion libertine », dans Frédéric Tinguely (dir.), *La Renaissance décentrée*, Genève, Droz, 2008, p. 193-214. Sur la question de la sensibilité végétale et de l'âme des plantes, on lira la somme de Hans Werner Ingensiep, *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Alfred Kröner, 2001.

11 Notons que François de La Mothe Le Vayer s'en prend à la scolastique, qui se sert de la distinction aristotélicienne des types d'âme – l'âme végétative des plantes, dont la fonction se limite à assurer la nutrition, la croissance et la génération, l'âme sensitive des animaux et l'âme intellectuelle des humains – pour mieux affirmer la singularité de l'homme au sein de la nature, et sa suprématie. Aristote, quant à lui, conçoit une échelle des êtres – *scala naturae* – continue : « [...] le passage des végétaux aux animaux est continu », ce qui implique par exemple que « pour certains êtres qui vivent dans la mer, on peut se demander s'ils appartiennent au règne animal ou au règne végétal » (Aristote, *Histoire des animaux*, trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. III, 1969, VIII, 588b, p. 20).

12 François de La Mothe Le Vayer, « De l'agriculture », *op. cit.*, p. 456.

13 *Ibid.*, p. 458.

& studieuse agriculture¹⁴ », suivant ce conseil que Marco Polo tient d'un indigène : « [...] qu'il n'y a rien qui fasse vivre plus long-tems, que de planter une grande quantité d'arbres. Sans mentir, le contentement, qu'on en retire, y peut beaucoup contribuer¹⁵. »

Sensibilité humaine *aux* plantes, sentiment *des* plantes, La Mothe Le Vayer conjugue l'expérience subjective et la spéculation sur la nature sensible des végétaux pour mieux jeter le doute sur la science de son temps, qui réduit les êtres vivants à des machines et renforce du coup la position dominante de l'homme dans la nature. Lorsque Diderot, un siècle plus tard, raille les savants qui croient à l'existence de l'*Agnus scythicus*, il impose une méthode critique susceptible d'exclure de la science les fables de la tradition. Il ne se prononce pas, dans cet article de l'*Encyclopédie*, sur la proximité des plantes et des animaux au sein du vivant. Dans d'autres œuvres en revanche, sa position à l'égard de la nature se révèle anti-mécaniste et favorable à l'idée d'une sensibilité unique, propriété de tous les êtres naturels. C'est sous l'influence du médecin Bordeu, on le sait, que Diderot développe cette idée¹⁶.

Le matérialisme vitaliste de Diderot contribue à fonder une représentation de la nature comme puissance autonome, qui dote les êtres vivants d'une capacité de modifier leurs formes ou leurs organes en réaction aux sollicitations externes. Diderot se garde bien toutefois de parler d'« âme » de la nature – ou d'« âme des plantes » comme le faisait François Bernier au xvii^e siècle¹⁷ – puisque le mot a pris depuis Descartes un sens radicalement nouveau, désignant la substance pensante propre à l'homme, distincte du corps et immortelle.

La botanique du xviii^e siècle se tient dans un espace intellectuel qui d'une part, sous l'influence du mécanisme cartésien, a révoqué la nature animiste défendue au xvii^e siècle par les libertins¹⁸, et qui tend d'autre part à prouver les fonctions d'une propriété non spirituelle chez tous les êtres vivants, la sensibilité. La notion de sentiment ou d'âme des plantes doit se reconfigurer, se déplacer ou se redéfinir, dans les marges d'une cosmogonie que les Lumières ont imposées,

14 *Ibid.*, p. 459.

15 *Ibid.*, p. 460.

16 Voir à ce sujet Jacques Roger « De l'Interprétation de la nature au Rêve de D'Alembert. Les médecins de l'Encyclopédie et les philosophes de l'échelle des êtres », dans *Les Sciences de la vie dans la pensée française du xviii^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 614-654. À l'exemple des « végétaux animalisés » (p. 622) que sont les polypes, Bordeu montre qu'un principe sensible permet de rendre compte des mouvements du zoophyte : cette sensibilité représente une activité vitale et spontanée qui se retrouve aussi bien chez les animaux que chez les plantes, et dans leurs divers organes.

17 Jean-Marie Roulin, « Les plantes ont-elles une âme ? », art. cit., p. 87.

18 Sur ce point, je renvoie à l'article de Dominique Brancher (« L'anthropocentrisme à l'épreuve du végétal », art. cit., p. 198-205), qui montre le rôle majeur de Guy de La Brosse, botaniste du roi, dans la mise au jour des facultés sensibles et affectives des plantes.

et que Philippe Descola¹⁹ nomme « naturalisme ». Cette cosmologie, qui est encore la nôtre²⁰ et qui a vu croître sa crédibilité tout au long du XVIII^e siècle, constitue la nature en domaine d'exploitation et d'expérimentation scientifique, la séparant de la culture, qui relève des pratiques humaines. Elle instaure un dualisme qui place la nature dans un rapport d'extériorité par rapport à l'homme. Dominante pendant trois siècles en Occident, cette représentation est aujourd'hui mise en cause et contestée, avec des accents plus ou moins catastrophistes : chacun à sa manière – et parmi d'autres – l'anthropologue Philippe Descola, la philosophe Catherine Larrère²¹, le philosophe et historien des sciences Hans Werner Ingensiep décrivent l'ébranlement contemporain d'un naturalisme anthropocentrique qui a légitimé une idéologie du progrès continu et un usage des ressources naturelles dont les effets délétères sont mesurés, depuis la fin des années 1960, avec une inquiétude croissante.

LA SENSIBILITÉ VÉGÉTALE EN QUÊTE DE PREUVES

Depuis l'*Apologie de Raimond Sebond* de Montaigne, des voix discordantes ou dissidentes n'ont cessé, du XVII^e au XXI^e siècle, de s'élever contre l'autorité d'une épistémologie naturaliste qui distingue l'entendement humain de toutes les autres formes de vie sensible ou de perception, et qui consacre la supériorité de l'homme au sein de la nature. Ainsi, même s'ils préservent la centralité de la position de l'homme, les naturalistes du XVIII^e siècle prolongent par l'observation et l'expérimentation les spéculations qu'a suscitées la sensitive au XVII^e siècle. Attentifs aux gradations fines de la *scala naturae* – par exemple entre corail et champignon, entre champignon et sensitive, entre sensitive et polype –, ils s'interrogent sur la continuité du vivant, voire l'absence de seuil entre les espèces, en se penchant notamment sur les zoophytes. À cet intérêt pour les formes graduelles de sensibilité chez les végétaux se conjugue souvent une réflexion sur la sensibilité humaine aux plantes – sensibilité que les fleurs

19 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005. Distinguant quatre cosmologies – ou usages du monde –, par lesquelles l'humanité définit son rapport à l'univers et aux êtres naturels, l'anthropologue donne le nom de naturalisme à la cosmologie qui se constitue dès le XVII^e siècle : les avancées scientifiques permettent de prouver l'existence d'une continuité physique, biologique et chimique entre l'homme et les autres êtres vivants mais, parallèlement, elle impose l'idée que l'homme, par sa pensée réflexive et sa condition morale, se distingue des autres espèces. Les fondements du naturalisme propre à la modernité occidentale sont exposés dans le chapitre III, « Le grand partage ». Descola définit par ailleurs trois autres cosmologies : l'analogisme, très présent à la Renaissance, l'animisme et le totémisme.

20 Philippe Descola évoque toutefois, avec prudence, sa décrue probable (*ibid.*, p. 253 sq. et 540 sq.).

21 Voir, notamment, Catherine et Raphaël Larrère, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, 1997.

semblent exciter plus que tout autre être vivant, attestant l'appartenance de l'homme à la nature. L'approche gradualiste conduit l'homme à s'inclure dans le monde vivant, à s'en sentir partenaire et non extérieur.

Alors que l'*Agnus scythicus*²² a été définitivement relégué parmi les figures de la fable, la sensitive (*Mimosa pudica*), la dionée carnivore (*Dionaea muscipula*), l'ophrys mouche (*Ophrys insectifera*) ou encore la vallisneria (*Vallisneria spiralis*) suscitent l'intérêt passionné des naturalistes, des philosophes et des poètes tout au long du XVIII^e siècle. Suivons d'abord Charles Bonnet qui, dans la *Contemplation de la nature* (1764)²³, consacre de nombreux chapitres aux êtres vivants qui semblent assurer la transition entre le règne végétal et le règne animal. Observant une à une toutes les caractéristiques – fécondation, croissance, multiplication, forme et structure, faculté locomotive, nutrition, etc. – par lesquelles la plante pourrait être distinguée de l'animal, il établit beaucoup plus de similitudes que de différences entre les deux règnes. Il aborde enfin le caractère distinctif à première vue le plus probant, le « sentiment » :

Nous ne découvrons [...] dans la Plante, aucun signe de sentiment. Tout nous y paroît purement mécanique. Sa vie nous semble moins une vie qu'une simple durée. Nous cultivons une Plante ou nous la détruisons, sans éprouver rien de semblable à ce que nous éprouvons lorsque nous soignons un Animal ou que nous le faisons périr. Nous voyons la Plante naître, croître, fleurir & fructifier, comme nous voyons l'aiguille d'une horloge parcourir d'un mouvement insensible tous les points du cadran²⁴.

Dépourvue de sensibilité, la plante ne suscite en l'homme aucun sentiment de pitié lorsqu'elle est arrachée ou détruite. Cette thèse commune et bien ancrée, Charles Bonnet s'emploie à la mettre en doute, en invoquant d'abord une raison logique : « [...] tout est gradué ou nuancé dans la Nature ; nous ne pouvons donc fixer le point précis où commence le sentiment ; il se pourroit qu'il s'étendît jusqu'aux Plantes, du moins jusqu'à celles qui sont les plus voisines

22 Dans la *Contemplation de la nature* (1764), Charles Bonnet s'emploie comme Diderot à corriger les assignations fautives ou fantaisistes de certains organismes, comme les cigales végétantes, ou les anémones de mer, considérées à tort comme des végétaux.

23 Nous citerons cette œuvre de Charles Bonnet d'après l'édition suivante : *Contemplation de la nature*, Hambourg, J. G. Virchaux & Compagnie, 1782, 2 vol. Dans la dixième partie de l'œuvre, intitulée « Parallele des plantes et des animaux », Bonnet a pu s'inspirer de l'*Histoire générale des animaux* (1749) de Buffon, qui propose une « Comparaison des animaux & et des végétaux ». Buffon met en doute, à l'exemple de la sensitive notamment, la thèse reçue de l'insensibilité des végétaux, en affirmant, que cette « différence [le sentiment] entre les animaux & les végétaux non seulement n'est pas générale, mais même n'est pas bien décidée » (*Histoire générale des animaux*, dans *Œuvres complètes. Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, éd. Stéphane Schmitt et Cédric Crémière, Paris, Honoré Champion, 2008, t. II, p. 105).

24 Charles Bonnet, *Contemplation de la nature*, op. cit., t. II, p. 469.

des Animaux²⁵. » Les nombreuses observations du savant sur les mouvements des plantes, notamment celles qui se nourrissent d'insectes, l'incitent à rappeler un propos d'Anaxagore : « [...] ce Philosophe qui les [les plantes] définissoit des Animaux enracinés, n'auroit-il point dit une chose très-raisonnable²⁶ ? » Un autre argument vient renforcer encore la thèse du sentiment des plantes : la sensibilité a des degrés et peut se développer sous des formes et dans des organes inconnus de nous. Se fondant sur le principe de la continuité de la nature, Bonnet constate qu'aucun critère distinctif ne permet d'exclure que la plante sente, le « sentiment » ne constituant pas une propriété stable, clairement identifiable par des caractères physiques ou chimiques. Il ne renonce pas cependant à l'ordre classique de la nature selon lequel les minéraux, les végétaux et les animaux sont caractérisés par des degrés distincts d'organisation et de perfection, la raison et la conscience étant réservées à l'homme seul. La thèse continuiste supposant que l'âme – définie par la faculté de sentir et se manifestant sous des formes plus ou moins parfaites – est en quelque sorte divisible, ne saurait convenir au protestant Charles Bonnet. Refusant de trancher entre sa conviction de savant et sa croyance dans l'âme immatérielle, il contourne le problème en recourant au jugement esthétique et à la fiction²⁷. C'est ainsi sa propre sensibilité esthétique au monde végétal qui lui permet d'appuyer l'hypothèse des végétaux doués de sentiment :

Les gradations que nous observons par-tout, devoient nous persuader cette philosophie : le nouveau degré de beauté qu'elle paroît ajouter au système du Monde, & le plaisir qu'il y a à multiplier les Etres sentans, devoient encore contribuer à nous la faire admettre. J'avouerais donc volontiers que cette philosophie est fort de mon goût. J'aime à me persuader que ces Fleurs qui parent nos campagnes & nos jardins d'un éclat toujours nouveau ; ces Arbres fruitiers dont les fruits affectent si agréablement nos yeux & notre palais ; ces Arbres majestueux qui composent ces vastes forêts que les temps semblent avoir respectées, sont autant d'Etres sentans qui goûtent à leur manière les douceurs de l'existence²⁸.

Charles Bonnet affirme par ailleurs que nous sommes tellement prévenus à l'égard de l'insensibilité des plantes, et depuis si longtemps, qu'il faudrait

25 *Ibid.*, p. 470.

26 *Ibid.*, p. 472.

27 Sur l'attitude de Charles Bonnet à l'égard de la sensibilité des végétaux, on lira Hans Werner Ingensiep, *Geschichte der Pflanzenseele*, *op. cit.*, p. 286-303, et Nathalie Vuillemin, *Les Beautés de la nature à l'épreuve de l'analyse. Programmes scientifiques et tentations esthétiques dans l'histoire naturelle du XVIII^e siècle (1744-1805)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 265-268.

28 Charles Bonnet, *Contemplation de la nature*, *op. cit.*, p. 473.

faire table rase de nos préjugés pour considérer les végétaux tels qu'ils sont. Par la fiction d'un homme de la lune auquel seraient soumises les expériences démontrant les mouvements des plantes et leur adaptation spontanée aux influences extérieures, le savant genevois se convainc qu'un esprit libre ne pourrait qu'adhérer à la thèse de la sensibilité des plantes. Sur quoi il conclut avec une modestie et une prudence qui ne font que renforcer la sympathie du lecteur pour cette thèse :

Au reste, le Lecteur judicieux comprend assez que je n'ai voulu que faire sentir par une fiction combien nos jugemens sur l'insensibilité des Plantes sont hasardés. Je n'ai pas prétendu prouver que les Plantes sont sensibles ; mai j'ai voulu montrer qu'il n'est pas prouvé qu'elles ne le sont point²⁹.

Dans *De la nature* (1761-1766), Jean-Baptiste Robinet s'en prend vivement à Charles Bonnet, l'accusant d'inconséquence : la loi de continuité universelle que postule le savant genevois est à ses yeux contredite par la division des êtres naturels en quatre classes³⁰ qu'il propose :

[...] je demande quelle continuité il peut y avoir entre l'organisé et l'inorganisé, entre l'animé et l'inanimé, entre le raisonnable et l'irraisonnable ? Il est évident qu'il n'y a point de milieu entre le positif et le négatif, et conséquemment point d'Êtres intermédiaires qui lient l'un avec l'autre. Il faudrait que la constitution de ces Êtres participât en même temps des deux contraires qui s'excluent mutuellement [...]. Il faudrait, par exemple, que le passage des Êtres inorganisés aux Êtres organisés fût rempli par des Êtres mitoyens qui fussent à la fois organisés et inorganisés ; de tels Êtres répugnent³¹.

Les « Zoophytes ou animaux-plantes », dont Jean-Baptiste Robinet décrit de nombreuses espèces, ne sont en rien « mitoyens » : ils sont « des corps marins qui tiennent de l'animal et du végétal. Leur nature tient de l'animal, et leur figure du végétal : ils n'ont point de sang ; autre analogie avec les plantes³². » Ayant l'ambition d'abolir totalement les différences qui séparent les règnes au profit d'un « règne organique³³ » unique, il examine la question du sentiment des

²⁹ *Ibid.*, p. 483-484.

³⁰ Jean-Baptiste Robinet présente comme suit les quatre classes de Charles Bonnet : « 1. Les Êtres bruts ou inorganisés ; 2. Les Êtres organisés et inanimés ; 3. Les Êtres organisés, animés et irraisonnables ; 4. Les Êtres organisés, animés et raisonnables. » (*De la nature*, éd. Françoise Badelon et Alain Gigandet, Paris, Honoré Champion, 2009, t. II, p. 835.) Pour saisir les particularités du matérialisme de Robinet, on lira avec profit l'introduction de Françoise Badelon, en particulier t. I, p. 17-38.

³¹ *Ibid.*, t. II, p. 835.

³² *Ibid.*, p. 861.

³³ *Ibid.*, p. 842.

végétaux dans « De l'animalité des plantes »³⁴. Refusant le jugement commun, qui postule que les plantes « ne nous donnent aucun signe de sentiment et de connaissance³⁵ », il souligne notre incapacité à percevoir les marques de sensibilité végétale, et à en être affecté. La sensitive, les mouvements des plantes et leur sexualité constituent cependant des preuves de sentiment. Tout étant question de degré, c'est la « dose de discernement³⁶ » propre aux plantes que nous ne sommes pas capables d'estimer. À l'instar de Bonnet, Robinet compense cette impuissance en recourant à l'appréciation esthétique. Il projette sur la rose, par analogie avec la subjectivité humaine, un sentiment agréable d'exister : le physicien, dit-il

conviendra sans peine que la rose qui s'ouvre aux rayons du soleil, ou qui s'épanouit lentement au souffle amoureux du zéphyr qui la caresse, sent, dans ce moment délicieux, la douceur de son existence par une sorte de chatouillement proportionné à l'espèce de sa structure organique³⁷.

696

Lorsque preuves expérimentales et raisonnement analogique font défaut, pour rendre compte d'une hypothétique sensibilité végétale, Bonnet et Robinet quittent le champ de la rationalité scientifique pour soumettre leur objet au jugement de goût, qui relève de la subjectivité humaine :

Tous les Êtres aussi doivent goûter la douceur de l'existence, dans le degré qui convient à leur structure [...]. Qu'est-ce qu'exister sans le sentir, sans le savoir autant que l'on en est capable ? Croit-on qu'une telle existence dénuée absolument de tout sentiment, de toute connaissance, soit possible dans toute créature vivante³⁸ ?

Il faut supposer à la plante une certaine « dose » d'intelligence pour exécuter les « opérations et actions spontanées dont elle a étalé le spectacle à nos yeux³⁹ ». En empruntant la voie du jugement esthétique, Bonnet et Robinet reconnaissent dans la plante une forme de sensibilité qu'ils partagent avec elle – sensibilité non démontrable, dont ils font un lieu de participation empathique à une communauté d'existence.

34 *Ibid.*, p. 935-956. On pourrait mentionner aussi, dans le cadre de la réflexion matérialiste sur le statut des végétaux, le traité de Julien Offray de La Mettrie intitulé *L'Homme-plante* : sur ce texte, on lira la contribution d'Adrien Paschoud, « Matérialisme, ordre naturel et imaginaire cosmologique dans *L'Homme-plante* (1748) de La Mettrie », dans Adrien Paschoud et Nathalie Vuillemin (dir.), *Penser l'ordre naturel, 1680-1810*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2012, p. 51-65.

35 Jean-Baptiste Robinet, *De la nature*, éd. cit., t. II, p. 945.

36 *Ibid.*, p. 952-953.

37 *Ibid.*, p. 950.

38 *Ibid.*, p. 953.

39 *Ibid.*

Les zoophytes, plantes carnivores et autres animaux enracinés qui animent le débat des Lumières sur la hiérarchie des êtres vivants n'intriguent pas seulement les naturalistes et les philosophes : ils conquièrent l'espace public, où ils sont traités comme des curiosités ou des merveilles de la nature. La poésie scientifique en particulier les adopte. Dans un poème intitulé *Les Plantes* (1797), René-Richard Castel propose un hommage à Flore et à la connaissance des végétaux : la botanique et la culture des plantes sont présentées en quatre chants correspondant aux saisons. Des notes savantes complètent l'information, avec des citations et références à divers poètes ou naturalistes, de l'Antiquité au XVIII^e siècle. Le poète intègre dans sa flore quelques-uns des prodiges végétaux parmi les plus souvent cités au XVIII^e siècle, la sensitive, la dionée, la vallisneria ou encore l'ophrys, qu'il présente en ces termes :

Dieux ! avec quel plaisir, dans tes sentiers fleuris,
J'aperçus, ô Meudon ! ce ravissant ofris,
Insecte végétal de qui la fleur ailée
Semble quitter sa tige, et prendre sa volée⁴⁰ !

Le nom savant de la plante, *Ophrys insectifera*, est donné dans la « Nomenclature linnéenne des plantes » qui suit chacun des chants, et une note la décrit :

La fleur de cette plante ressemble si bien à une abeille, quelquefois à un gros bourdon, que les personnes peu accoutumées à la voir craignent d'y mettre la main, comme si elle étoit réellement couverte de ces insectes. On trouve encore des ofris qui ont l'apparence d'une araignée, et d'autres qui approchent même de la forme humaine⁴¹.

C'est donc par son apparence seule que l'ophrys semble appartenir à deux règnes vivants. Le poète ne commente pas ses propriétés botaniques, tout comme pour la sensitive, dont le phénomène sensitif n'est pas expliqué. Le caractère prodigieux de la dionée carnivore suscite l'admiration pour une nature dont les productions rivalisent entre elles, et sont comparées à celles de l'art :

J'admire le réseau, fatal aux moucherons,
Qu'un insecte suspend autour de nos maisons ;
Mais le fil animé de l'agile araignée
Egala-t-il jamais l'art de la dionée ?
Sa feuille en embuscade au milieu des marais

⁴⁰ René-Richard Castel, *Les Plantes. Poème* [1797], Paris, Deterville, 1802, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, p. 146.

Cache sous un miel pur la pointe de ses traits,
D'un perfide ressort elle est encore armée :
Soudain, au moindre tact de la mouche affamée,
La feuille se referme, et l'insecte imprudent,
Percé des deux côtés, expire en bourdonnant⁴².

Ces stratagèmes de la nature paraissent innocents aux yeux du poète, qui invite les humains à les connaître en s'adonnant à l'étude de l'histoire naturelle et en privilégiant la vie champêtre. Écrivant dans un temps de conflits, le poète déplore toutes les violences guerrières et en particulier les conquêtes européennes, qui ravagent la végétation et les cultures de contrées entières ; il leur oppose la sagesse des peuples indigènes :

698

Ah ! qu'il vaudrait bien mieux, plus humains et plus sages,
Imiter l'habitant de ces côtes sauvages, [...]
La nature est son livre ; il se plaît à connaître
Chacun des végétaux que son pays voit naître,
Et transmet d'âge en âge à sa postérité
Leur nom, leur caractère, et leur propriété⁴³.

Rêvant à quelque île « cachée à l'Europe inhumaine⁴⁴ », le poète aspire à vivre dans un vallon, s'adonnant comme le sage indigène aux activités champêtres.

L'étude et la contemplation des plantes ont des vertus philosophiques : elles incitent à l'admiration et au respect des productions de la nature, dont l'art et l'intelligence se dévoilent aux yeux du savant. Le chant du poète, dès lors, doit dépasser les frontières où l'enferment les normes de la poésie, qui assignent au registre élevé les sujets botaniques. Pour dire la nature végétale, le poète doit oser le mélange des genres :

Jadis d'un vain dégoût nos poètes esclaves
N'entroient dans les jardins qu'environnés d'entraves.
Phœbus ne nommoit pas sans un tour recherché
Le haricot grim pant à la rame attaché.
La carotte dorée et les belles vermeilles,
En flattant le palais, offensoient les oreilles.
Ce temps n'est plus. Le chou dont Milan s'applaudit,
Quand sa feuille frisée en pomme s'arrondit,

42 *Ibid.*, p. 37.

43 *Ibid.*, p. 104.

44 *Ibid.*, p. 38.

Sans dégrader les vers ose aujourd'hui paraître
Dans les chants élégans de la muse champêtre⁴⁵.

Le poète réclame le droit de diversifier ses sujets, passant des fleurs aux légumes, des roses aux plantes des bois, champignons ou fougères, des plantes exotiques aux indigènes.

Le poème de René-Richard Castel, on le voit, conjugue trois ambitions : la célébration des végétaux dans leur diversité et leurs lois propres ; l'injonction faite aux hommes de renoncer aux conquêtes et aux violences qui déciment les peuples et détruisent la nature ; la promotion d'une poétique qui s'ouvre à tous les styles afin de chanter, sans discrimination, l'ensemble des objets naturels. Dans *Les Trois Règnes de la nature* (1806), poème incomparablement plus ambitieux que celui de Castel, notamment sur le plan de la réflexion philosophique sur l'histoire naturelle, Jacques Delille associe lui aussi l'émerveillement devant les êtres mitoyens, l'exigence du respect des plantes et des animaux et la légitimation des genres poétiques « amphibies ». Aux yeux des deux poètes, les découvertes de l'histoire naturelle emportent avec elles des conséquences éthiques et poétiques.

Montrant que tout se répond dans la nature, Jacques Delille met au jour les lois semblables qui président au règne végétal et au règne animal, et décrit plusieurs plantes qui semblent posséder les fonctions motrices ou sensibles propres aux animaux : la trémelle⁴⁶, la sensitive, la dionée, la vallisneria. La découverte de la sexualité des plantes les rapproche encore de l'homme :

Ainsi tout est lié dans toute la nature,
Et de ces végétaux l'admirable structure,
Leurs nerfs si délicats, leur flexibilité,
Leur repos, leur réveil, leur sensibilité,
Semblaient les rapprocher de la nature humaine,
Quand tout à coup parut un plus grand phénomène,
Et partout retentit cet étonnant discours :
« La plante a son hymen, la plante a ses amours⁴⁷. »

Dans le chant qu'il consacre aux animaux, Jacques Delille donne de nombreux exemples de formes et de processus vitaux que les animaux empruntent aux végétaux, comme chez les salamandres et les écrevisses, dont les pattes

45 *Ibid.*, p. 69-70.

46 La trémelle est un champignon à consistance gélatineuse qui a suscité au XVIII^e siècle de nombreuses spéculations sur sa nature : Michel Adanson et Jean-Pierre Vaucher notamment l'ont examinée et décrite.

47 Jacques Delille, *Les Trois Règnes de la nature, poème en VIII chants, avec des notes, par M. Cuvier, de l'Institut, et autres savants* [1806], Paris, H. Nicolle, 1808, t. II, p. 77.

repoussent lorsqu'on les coupe. Dans le chapitre qui traite des animaux et de l'homme, le poète plaide avec vigueur contre la vivisection, avant d'étendre aux plantes l'exigence de respect et de compassion qu'induit la connaissance des êtres vivants :

Et moi, plaidant leur cause auprès de mes égaux,
Je stipule aujourd'hui les droits des animaux :
Que dis-je ? d'un bon cœur la vertu bienfaisante
Ne peut même souffrir l'assassin d'une plante.
À tout ce qui l'entoure étendant son bonheur,
Le sage s'intéresse au destin d'une fleur :
Dans le bois qu'il planta, dans l'ormeau qui l'ombrage,
Il voit son bienfaiteur, son ami, son ouvrage ;
Ainsi, plein des besoins d'un cœur compatissant,
Sur tout ce qui respire et sur tout ce qui sent,
Il verse cet amour dont son cœur surabonde⁴⁸ ;

700

Comme Castel, Delille aborde la question esthétique de la poésie de la nature : défendant sa pratique de la poésie versifiée, il condamne dans un premier temps le genre amphibie de la prose poétique :

En effet, la prose poétique a l'inconvénient de n'avoir point un caractère décidé : d'un côté, elle n'a pas les tournures rapides, les mouvements impétueux, les expressions audacieusement figurées de la poésie ; de l'autre, elle perd en grande partie la clarté, la justesse et la simplicité, qui conviennent à la prose. Toute chose, comme toute personne, doit conserver son caractère : deux natures différentes réunies dans les Centaures, n'en ont fait que des monstres. Les animaux qui appartiennent à deux éléments n'appartiennent à aucun. Le mot amphibie est même devenu une injure dans le style figuré, et je crois entendre dire à la prose poétique comme à la chauve-souris dans La Fontaine : « Je suis oiseau, voyez mes ailes⁴⁹. »

Le poète reconnaît toutefois, notamment chez Buffon, les vertus de ce genre hybride :

Cependant, malgré ces observations, Buffon, Fénelon, et quelques écrivains plus modernes, ont fait un grand honneur à ce genre mitoyen, et méritent une honorable exception. M. de Buffon surtout, ayant à peindre les merveilles de

48 *Ibid.*, p. 252-253 (nous soulignons). Sur la pensée pré-écologique de Jacques Delille, on lira l'article de Jean-Rémy Mantion, « *Ces arbres qu'on abat...* Jacques Delille et l'"archéologie" du souci écologique », *Cahiers Roucher-Chénier*, 10-11, 1991, p. 167-174.

49 Jacques Delille, *Les Trois Règnes de la nature*, *op. cit.*, t. I, p. 30.

la nature, était plus autorisé à déployer, dans son ouvrage, toute la pompe de son style et toute la richesse de son imagination ; et comment n'en savoir pas gré à celui qui, par la magie de son langage, a donné à son siècle une impulsion si puissante⁵⁰ !

PLANTES AMPHIBIES ENTRE SCIENCE ET IMAGINAIRE

Les amphibiens végétaux qui suscitent la curiosité des philosophes, des naturalistes et des poètes au XVIII^e siècle contribuent à soutenir l'idée de la continuité de la nature, que Charles Bonnet énonce en ces termes :

La Nature descend par degrés, de l'Homme au Polype, du Polype à la Sensitive, de la Sensitive à la Truffe, &c. Les Espèces supérieures tiennent toujours par quelque caractère aux Espèces inférieures ; celles-ci aux Espèces plus inférieures encore. Nous avons beaucoup contemplé cette chaîne merveilleuse. La Matière organisée a reçu un nombre presque infini de modifications diverses, & toutes sont nuancées comme les couleurs du prisme. Nous faisons des points sur l'image, nous y traçons des lignes, & nous appelons cela faire des Genres & des Classes. Nous n'apercevons que les teintes dominantes, & les nuances délicates nous échappent⁵¹.

Les différences et lignes de partage, qui permettent d'établir la taxinomie des êtres naturels, sont des moyens de délimitation artificiels et en quelque sorte trompeurs : elles contribuent à essentialiser les règnes, les genres et les classes, à en faire des catégories absolues. Or, dans la nature, les « Espèces supérieures tiennent toujours par quelque caractère aux Espèces inférieures » : c'est cette solidarité des espèces entre elles, cette unité du vivant – de l'homme à la truffe – que le naturaliste tient à souligner⁵².

Comme Isabelle de Charrière le sait bien, c'est toujours au nom des différences – entre les classes sociales, entre les hommes et les animaux, entre les genres littéraires – que les hiérarchies se figent, légitimant la violence et l'intolérance. Fascinés par les végétaux amphibiens, les naturalistes, poètes et philosophes leur vouent une admiration qui est à la mesure de l'émotion qu'ils éprouvent à reconnaître du semblable dans le différent. Participant du végétal et de l'animal, ces plantes « tiennent » à l'humain, comme le dit Charles Bonnet, et commandent de ce fait une attitude respectueuse et mesurée à l'égard de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵¹ Charles Bonnet, *Contemplation de la nature*, *op. cit.*, t. II, p. 514.

⁵² Notons toutefois que cette solidarité ne remet nullement en question la hiérarchie des règnes et la supériorité de l'homme : « La Nature descend par degrés », dit Charles Bonnet.

l'ensemble du vivant. Cette sagesse, la pensée philosophique du XVIII^e siècle la développe d'autant mieux qu'elle ne sépare pas l'observation et l'expérimentation naturalistes, la réflexion morale et le jugement esthétique. Passant, à l'exemple de Charles Bonnet, de l'approche savante au jugement de goût, du jugement moral à la spéculation métaphysique, les philosophes tournent autour de leurs objets, les considérant selon diverses perspectives, tantôt dans un style poétique, tantôt dans le style prosaïque de la science⁵³. Les poètes font de même, qui révèlent les merveilles de la nature dans des descriptions savantes aussi bien que par l'évocation lyrique.

Depuis le début du XX^e siècle, la littérature ne chante plus naïvement les découvertes scientifiques⁵⁴, mais les observe et les interroge, jouant parfois le rôle de conscience critique de la science et de ses applications industrielles ou technologiques. Arrêtons-nous pour conclure sur un roman de science-fiction datant de 1951, *Le Jour des triffides* de John Wyndham, qui met en scène des plantes sensibles et douées d'intelligence collective⁵⁵. Carnivore et vénéneux, mais produisant une huile de grande qualité, le triffide est surexploité à des fins industrielles, dans une période de croissance démographique qui a toutes les caractéristiques des années d'après-guerre. Soumis à la culture intensive par des trusts exclusivement soucieux de rentabilité, les triffides vont trouver l'occasion de se venger. La Compagnie arctique et européenne des huiles les traite comme de purs outils de production et non comme des organismes vivants : elle ignore totalement les dangers potentiels de ces plantes. Profitant du fait que le passage d'une comète lumineuse a rendu aveugle la majeure partie de la population et semé le chaos et la désolation, les triffides font preuve d'une exceptionnelle capacité à s'adapter à ce nouvel environnement : ils se mettent à marcher, deviennent sensibles aux sons et communiquent entre eux. Passant à l'attaque,

702

53 Jean Starobinski estime qu'à partir du *Rêve de D'Alembert* (1769), les « voies de la littérature et de la science se séparent pour ne plus jamais se retrouver ». Le dialogue de Diderot fait partie des dernières œuvres dont l'ambition scientifique est servie par le mélange des styles ainsi que par la convergence du sujet connaissant et de son objet, de la science de la nature et du plaisir propre aux organismes vivants (« Le philosophe, le géomètre, l'hybride », dans *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, p. 270-272). Ce mélange et cette convergence s'observent aussi, comme on l'a montré, dans certains passages des œuvres de Bonnet et de Robinet. Par la suite, l'objet scientifique sera tenu à distance du sujet connaissant, dans une position de stricte extériorité.

54 Hugues Marchal montre l'importance de la poésie scientifique depuis 1750 jusqu'à la fin du XIX^e siècle, contestant l'idée reçue de son extinction à partir de l'avènement du romantisme : voir son article intitulé « Marges disciplinaires et limites de l'histoire littéraire. L'exemple de la poésie scientifique moderne », dans Jean Bessière et Judit Maâr (dir.), *Frontières de l'histoire littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19-33.

55 L'imaginaire des hommes-plantes est attesté bien avant le XX^e siècle : on en trouve ainsi une illustration dans un roman utopique du Norvégien Ludvig Holberg, traduit par Éléazar de Mauvillon, *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain* (Copenhague, J. Preuss, 1741).

ils compromettent l'accès des hommes aux ressources vitales. Le genre humain est menacé d'extermination, payant ainsi le prix de son attitude de maîtrise irrespectueuse à l'égard des végétaux. Le roman de John Wyndham illustre le déni de la sensibilité des plantes dans nos sociétés du progrès : l'impensé fait retour dans la littérature, sous forme de fiction catastrophiste.

De nos jours, des recherches en écologie chimique, en biomécanique et en neurobiologie végétales révèlent les propriétés motrices et relationnelles des plantes. Leur capacité à communiquer entre elles par des signaux chimiques, en particulier, semble faire écho aux compétences sensibles que le XVIII^e siècle prêtait aux végétaux⁵⁶. De leur côté, tout au long du XX^e siècle, des philosophes⁵⁷ et des poètes⁵⁸ sont venus jeter un regard neuf et désintéressé sur les plantes, leur sensibilité, les émotions qu'elles procurent, le respect qu'elles inspirent. Cette convergence d'intérêts permettra-t-elle de préserver la biodiversité végétale, qui subit depuis une cinquantaine d'années⁵⁹ des pertes vertigineuses ?

-
- 56 Respectant la hiérarchie des règnes et des êtres vivants, les savants des Lumières décrivaient un règne en recourant aux modèles d'observation et de définition propres au règne immédiatement supérieur : on comparait ainsi la sensibilité végétale aux mouvements animaux, sans faire l'effort d'identifier les processus végétaux spécifiques. Aujourd'hui, la biologie végétale se défait de ce préjugé, qui discréditait le règne végétal en le considérant comme passif. Elle s'intéresse dès lors aux comportements spécifiques des plantes. On peut se référer, à ce sujet, aux travaux du biologiste et botaniste Francis Hallé.
- 57 Voir les travaux mentionnés par Hans Werner Ingensiep, « Die Pflanzenseele in der Biophilosophie und Bioethik », dans *Die Geschichte der Pflanzenseele*, op. cit., p. 599-619.
- 58 Mentionnons, parmi d'autres, Saint-John Perse, Francis Ponge, Raymond Queneau, Eugène Guillevic, Gustave Roud, Pierre Gascar, Philippe Jaccottet, Jean-Loup Trassard, Jacques Réda, et Guy Goffette.
- 59 Aline Raynal-Roques, dans *La Botanique redécouverte*, estime qu'« actuellement, les espèces [végétales] disparaissent un million de fois plus vite qu'elles n'apparaissent » (Paris, Belin, 1994, p. 35).

L'ALCHIMIE SOUS LE DIRECTOIRE : BARRAS ET LA SYLPHIDE, OU LA TRANSMUTATION DANS LE BOUDOIR

Didier Kahn

Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786-1864), fonctionnaire et baron de l'Empire, fut évincé de la fonction publique sous la Restauration. Il reprit alors fougueusement une carrière littéraire entamée à Paris dès 1807 sous le signe des Muses – où les fées de son berceau avaient pour nom Delille, Boufflers, Chénier¹ – en pourvoyant la France d'une généreuse charretée de romans gothiques : *L'Hermite de la tombe mystérieuse* (1815), *Tête de mort, ou la Croix du cimetière de Saint-Adrien* (1816), *Les Mystères de la tour de Saint-Jean* (1819), *Le Spectre de la galerie du château d'Estalens* (1820), *Les Apparitions du château de Tarabel* (1822), *La Vampire, ou la Vierge de Hongrie* (1824), *Le Monastère des Frères noirs* (1825) : autant de titres illustrant le riche talent de polygraphe – on l'a aussi qualifié de graphomane – dont Lamothe-Langon ne devait plus se départir. Fécond inventeur (à partir de 1829) de « mémoires » à la mode du temps sur la Révolution, le Consulat, l'Empire et la Restauration, Lamothe-Langon aimait à saupoudrer ses nombreuses affabulations de divers condiments agréables au lecteur, parmi lesquels un soupçon d'alchimie².

En 1837, Lamothe-Langon publie *Les Après-dîners de Cambacérés*, où il se met en scène en compagnie du duc de Parme (Cambacérés) et d'autres personnages célèbres, parmi lesquels Fouché, Barras, etc. L'ouvrage fut aussitôt traduit à l'étranger, en Angleterre et en Allemagne³.

- 1 Ferdinand Hoefer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin-Didot, 1859, t. XXIX, col. 253-256 (article de Guyot de Fère). On consultera en ligne avec fruit l'article de Wikipédia consacré à Lamothe-Langon.
- 2 Grâce aux possibilités offertes par GoogleBooks, il suffit de rechercher simultanément « Lamothe-Langon » et « alchimie ».
- 3 Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *Les Après-dîners de S.A.S. Cambacérés [...], ou Révélation de plusieurs grands personnages sur l'Ancien Régime, le Directoire, l'Empire et la Restauration*, Paris, Arthus Bertrand, 1837, 4 vol. ; trad. anglaise : *Evenings with Prince Cambacérés, Second Consul, Arch-Chancellor of the Empire, Duke of Parma, etc. etc. etc. By Baron Langon*, London, Henry Colburn, 1837, 2 vol. ; trad. allemande : *Campacérés, zweyten Consuls, Erzkanzlers von Frankreich, Herzogs von Parma vertrauliche Mittheilungen über die Männer und die Ereignisse des alten Regimes, der Republik, des Direktoriums, des Kaiserreichs und der Restauration*, Braunschweig/ Berlin, Meyer/Jolowicz, 1837, 4 vol.

Dans l'anecdote qu'on va lire, le narrateur est Lamothe-Langon, et la scène se déroule avec Barras, chez Cambacérès, en 1814. Rappelons que Paul, vicomte de Barras (1755-1829), appelé Paul Barras sous la Révolution, joua un rôle-clé dans le Directoire depuis la création de ce régime gouvernemental (1795) jusqu'à sa chute, le 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799).

Barras, ensuite, nous raconta une histoire d'alchimie.

Il prétendit qu'étant directeur⁴, et très embarrassés, lui et ses collègues, pour remplir les coffres du gouvernement, bien que les exactions ne manquaient pas, ce qu'il était, toutefois, loin d'avouer⁵, il reçut un billet plié en forme mystérieuse, cacheté en sept endroits, et scellé d'empreintes symboliques. Ce billet disait à peu près ceci :

« Citoyen directeur, la caisse est vide, les besoins de l'État sont nombreux et pressants ; tu aurais besoin de beaucoup d'or, je suis de ceux qui commandent au soleil, je puis t'ouvrir le sein de la terre ou te fournir assez de poudre de projection pour remplir de milliards métalliques, au plus beau titre, les caves de ton palais. Veux-tu me voir, m'entendre ? cela ne t'engage à rien. Quand nous nous quitterons, n'emploie pas la violence pour me retenir, je te châtierais sévèrement de cet acte de perfidie. Si tu as soif de la science des Sages, fais placer pendant trois jours, de midi à une heure, un rosier en fleur sur la dernière des fenêtres de ton appartement, en allant à gauche. Que les astres te soient favorables !... »

Des signes talismaniques achevaient de couvrir le verso ; le papier était de petite dimension, l'écriture d'ailleurs très grosse, à peu près comme celle de M. de Chateaubriand. Je crus d'abord que c'était une de ces mille et une mystifications qu'on ne cessait de tenter à notre égard, et ne m'en occupai pas. Huit jours après, autre missive, où il y avait ces mots :

« Tu n'es donc ni curieux ni bon administrateur. »

Par le fait, comme on ne me demandait rien, si ce n'est le signal dont j'ai parlé, je me déterminai à le faire mettre en évidence. Le quatrième jour, à l'heure où ordinairement je restais seul, un huissier vint me prévenir que la personne pour laquelle je faisais cultiver un rosier demandait si j'étais visible.

« Faites-la entrer, dis-je, et tant qu'elle sera avec moi, vous ne permettrez pas qu'on vienne me déranger. »

4 L'un des cinq Directeurs à la tête du Directoire.

5 En 1955, Jean Savant, pièces d'archives en main, a détruit la légende noire de Barras qui se retrouve encore de nos jours chez certains historiens, ainsi que celle des caisses vides du Directoire, montrant qu'au contraire le Trésor, dès les premiers jours du Consulat (au lendemain du 18 Brumaire), permit de libérer des fonds fort importants (*Tel fut Barras, l'homme qui inventa Bonaparte*, Paris, Fasquelle, 1955, p. 242-243, et n. 647-648).

Je ne fis pas trop attention au sourire malicieux du drôle ; deux minutes après il revint, en m'amenant une jeune fille qui paraissait avoir vingt à vingt-deux ans ; figure grecque, épaules romaines, démarche et taille françaises, peau allemande, coloris écossais et pieds chinois. Pour achever de faire connaître les diverses nations auxquelles elle avait emprunté quelque perfection, je dirai que le jeu de sa physionomie et le feu de son regard offraient la vivacité italienne unie à la chaleur espagnole. Je ne sais même si l'on ne remarquait pas en elle quelque trace de la volupté virginal des Grecques. Le costume était oriental ; la coiffure à peu près pareille à celle que madame de Staël avait adoptée⁶ ; des pantalons de soie, une robe de mousseline, une ceinture d'or, chargée de diamants, de saphirs et de rubis, galanterie tricolore de bon goût et de grand prix. Ses pieds étaient renfermés dans des sandales attachées avec des bandelettes de velours cramoisi qui passaient dans une agrafe où se montrait un admirable camée antique ; des bagues, des anneaux de prix, des bracelets de formes bizarres et supérieurement travaillés, brillaient aux doigts des pieds et des mains et aux bras presque nus ; une légère mantille soyeuse, ouatée, fort ample, recouvrait tout cela ; et, quand l'étrangère s'en débarrassa sur le premier fauteuil qu'elle trouva, elle me fit l'effet d'une déesse, d'une sylphide sortant d'un nuage sombre ; effet d'autant plus frappant, qu'en raison du sujet de la lettre je m'attendais à recevoir un vieil et sale adepte, désagréable, laid et puant, comme ils sont tous.

« Cependant, m'écriai-je, Cagliostro était bien fait, et quant au fameux comte de Saint-Germain, sa figure était très belle et surtout très majestueuse, sa propreté exquise, et son âge apparent entre quarante et cinquante.

— Il était mort avant que vous vinssiez au monde, me dit le duc de Parme ; je vous ai vu naître à Montpellier, rue de l'Aiguillerie, chez Fesquet. »

Je ne répondis rien : Barras me regarda avec plus d'attention qu'auparavant⁷, et lorsque je me fus excusé de mon interruption involontaire, il reprit le fil de son récit.

Je suis trop serviteur du beau sexe pour ne pas regarder déjà comme un avantage immense l'apparition inattendue d'une telle beauté⁸ ; je me levai donc avec un

-
- 6 La coiffure en turban, immortalisée par le portrait de François Gérard (1810). La coiffure de la jeune femme s'harmonise avec son costume oriental.
- 7 Le duc de Parme, c'est-à-dire Cambacérès (1753-1824), naquit à Montpellier ; Lamothe-Langon aussi, mais trente-trois ans plus tard, en 1786, deux ans après la mort du comte de Saint-Germain. Sur ce dernier, voir l'article de Jean Overton Fuller dans Wouter J. Hanegraaff (dir.), *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Leiden/Boston, Brill, 2006, p. 1022b-1024b.
- 8 Des anecdotes débridées couraient sur Barras amateur de femmes – ce qu'il était en effet. De là à faire du Directoire, et spécialement des appartements de Barras, un lupanar à ciel ouvert, il y a un pas qui fut, semble-t-il, aisément franchi par la propagande napoléonienne. Voir Jean Savant, *Tel fut Barras, op. cit.*, p. 190-198.

empressement que n'aurait pas obtenu le rose-croix, l'adepte, le thaumaturge le plus en vogue; j'allai à elle, et lui dis:

« Madame, ou plutôt Mademoiselle, êtes-vous une périsse et descendez-vous du Ginnistan⁹ ?

— Ce que je suis n'est pas ce qui doit vous occuper, me répondit-elle; vous devez seulement méditer sur ce que je vous ai écrit.

— Vous, faire de l'or!... Qu'il vienne à vous, c'est probable, mais qu'au moyen d'une opération alchimique...

— Homme de peu de foi, approchez et voyez, dit-elle, en parodiant des paroles sacrées¹⁰. Aussitôt elle tira d'une espèce de cassette, que j'avais oublié de dire qu'elle portait, un petit appareil pour allumer un feu de réverbère; elle disposa son creuset, son fourneau, le tout en miniature, alluma par dessous une matière qui, en s'enflammant, devait chauffer à blanc le vase; et, apercevant sur mon bureau une sonnette de plaqué, brisée et hors d'usage, elle la jeta dans le creuset, et me demanda d'autres matières encore. « N'importe le métal », dit-elle. Je lui donnai deux ou trois vieilles clefs; elles suivirent la sonnette. Je ne puis dire combien de minutes il fallut pour mettre ces objets en fusion, tant la chose par elle-même me paraissait extraordinaire; et lorsque le fer, le cuivre et l'argent furent devenus une liqueur épaisse, elle tira de son sein une boîte assez petite, d'or très épais, à ce qu'il me parut; elle y prit une médiocre pincée d'une poudre noire semée de parcelles étincelantes, la répandit sur l'amalgame, prit un couteau d'ébène qui me servait à couper le papier, l'employa pour remuer ce qui continuait à bouillonner, puis le recouvrit, diminua par degrés son feu, et me rendit mon couteau presque calciné par l'ardeur de cette matière incandescente. Au bout de vingt minutes, je vis que ses yeux parcouraient les diverses parties de mon cabinet.

« Que vous faut-il encore? demandai-je.

— De l'eau, afin de hâter l'opération; vos instants sont précieux, et j'en enlève trop à vos devoirs. — Ah! m'écriai-je, compte-t-on ceux que l'on passe auprès de vous? — Citoyen directeur, je suis venue faire de l'alchimie. »

Pendant ce colloque, j'avais rempli d'eau fraîche une grande cuve en plomb; elle y jeta sa composition, qui déjà avait repris de la consistance; et, lorsqu'elle l'eut

9 Note de Lamothe-Langon: « Les péris, les périsse, sont, chez les Orientaux, ce que nous appelons génies; les divs et dives sont aussi, en Asie, une sorte de démons mâles et femelles. Le Ginnistan est le royaume des péris. L. L. L. » — Voir par exemple Louis Fuzelier, *La Reine des Péris, comédie persane*, Paris, Vve Pierre Ribou, 1725; Barthélémy d'Herbelot de Molainville et Antoine Galland, s.v. « Péri », dans *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui fait connaître les peuples de l'Orient* [1697], La Haye, Jean Néaulme et Nicolas Van Daalen, 1778, t. III, p. 96-97.

10 Matthieu, XIV, 31.

assez fait refroidir pour qu'elle pût la prendre et me la mettre dans la main, elle me la donna à examiner, me priant de la faire vérifier; après quoi elle reviendrait, pourvu que je fisse mettre encore sur ma fenêtre le rosier. Je le lui promis.

« Je me flatte, dit-elle, que vous n'avez préparé aucun piège pour m'empêcher de m'en retourner librement ?

Je m'écriai :

— Ah! Madame, mes ennemis me calomnient, je sais tenir mes engagements; d'ailleurs je ne gagnerais rien à vous fâcher, et ce serait mal m'y prendre pour arriver à obtenir cette confiance qui, un jour, peut me conduire au bonheur. » Chaque fois que mes propos tournaient à la galanterie, son front devenait sévère, et elle paraissait mal à son aise: c'était alors un air de Minerve ou de Junon courroucée. Cependant je me disais: c'est une aventurière; il y a ici anguille sous roche; on me mystifie au moyen de tours de passe-passe: *nous verrons bien*. Elle, n'ayant plus rien à faire, moi, craignant de lui en dire trop, nous nous séparâmes. Je la vis s'éloigner avec regret; elle avait emporté tout son appareil, sauf deux gros lingots du poids chacun d'une livre, qu'elle m'avait remis. Je les enveloppai dans du papier, les ficelai, les scellai avec de la cire d'Espagne, y mis mon cachet, et puis j'attendis au lendemain pour faire faire l'essai que l'étrangère provoquait, et dont je voulais confier le soin à des hommes de l'art.

Le lendemain, je ne pus m'occuper de cette affaire; elle traîna environ une semaine. Enfin, je mis la main sur deux hommes précieux, Chaptal et Berthollet; je les priai de soumettre devant moi ces lingots à une sévère analyse: ils la tentèrent, la suivirent, la menèrent à fin, la recommencèrent, d'après mon désir, une seconde fois, et, à chacune, il me fut assuré que c'était de l'or pur, vierge, exempt d'alliage, que la mine d'où on l'avait retiré devait être la plus riche des quatre parties du monde; on ajouta que si, par bonheur, elle était en France, et qu'elle fût productive, son exploitation suppléerait à une foule d'impôts onéreux et difficiles à percevoir.

Je ne jugeai pas convenable de les instruire encore de la manière dont cet or m'était venu; je les congédiaï avec grands remerciements et force politesses. Quand ils furent partis, avouerai-je que je me livrai à une joie d'enfant, ou, pour mieux dire, d'homme d'État qui se voit le moyen de secourir son pays, de lui faire entreprendre ces constructions qui portent au loin sa gloire? Il me semblait déjà voir les arts prendre un développement gigantesque, grâce aux travaux que je commanderais; nos armées seraient ravitaillées; je réparerais le désastre maritime d'Aboukir. Hélas! moi qui, la veille, étais incrédule, je tombais, le lendemain, dans une faiblesse sans pareille! Je me débattais, afin de ne pas voir là une jonglerie rattachée à une intrigue politique; mon délire alla si loin, que je ne pensai plus que le sol où je marchais tremblait déjà sous mes

pas ; je ne me souvenais plus de la présence menaçante du général Bonaparte¹¹. Toute la nuit, pendant laquelle je ne dormis point, fut pleine d'enivrement et de délices réelles, bien qu'il m'eût fallu donner en même temps mon attention aux rapports sinistres qui m'arrivaient de tous côtés.

Mon premier soin, en m'éveillant, fut d'ordonner à mon valet de chambre de mettre au plus tôt le vase rempli de roses artificielles sur la fenêtre convenue. Il y alla, revint, et je lui demandai, à tel point ce prodige constaté avait brouillé mes idées :

« Quel jour donc sommes-nous ? — Citoyen directeur, le 18 brumaire. »

À cette époque si fameuse, citée aussi négligemment par Barras, et qui se rapportait à celle de sa chute, nous, qui jusque là avions prêté à son anecdote une attention extraordinaire, nous qui en attendions le dénouement avec anxiété, nous nous écriâmes tous :

« Le 18 brumaire ! De quelle année, Monsieur le vicomte ?

— Hélas ! celui de l'an VII, ou, pour parler une langue plus claire, celui qui correspond au 10 novembre 1799 ; au jour de la révolution qui, de la république française, fit une monarchie absolue, déguisée sous l'oripeau et le charlatanisme d'un consulat et d'un empire. Or, Messieurs, comme ce jour fatal je dus, vers le soir, quitter le palais du Directoire, abdiquer forcément, et, par suite, aller en exil, hors de Paris ; comme en changeant de situation je ne pouvais plus être d'aucune utilité à ceux qui avaient conduit si adroitement cette intrigue, je n'en ai plus eu de nouvelles. » Alors j'osai lui dire :

« M. le vicomte n'a pas même revu sa belle thaumaturge ?

— Non, Monsieur ; elle est rentrée dans le nuage qui l'avait transportée ici-bas des régions de Sylphirie où elle habite¹², entre les grappes parfumées de l'acacia ou de la fleur des pois. »

Nous nous mîmes tous à rire, et pourtant nous restâmes confus, peinés, presque de mauvaise humeur ; je me surpris à souhaiter que la Providence eût retardé le 18 brumaire de quelques semaines, comme si ce n'était pas elle qui règle tout ce qui se passe ici-bas¹³.

Rédigé plus de trois décennies après le 18 Brumaire, ce conte s'inscrit dans le cadre de la vogue persistante des sylphes et autres génies hérités du *Comte de Gabalis* et des *Mille et une Nuits* : Lamothe-Langon lui-même n'avait-il pas écrit

11 Il semblerait qu'en fait, jusqu'au dernier moment, Barras n'ait pas considéré cette présence comme menaçante, en dépit des avertissements qu'il pouvait recevoir (Jean Savant, *Tel fut Barras, op. cit.*, p. 251-255).

12 Allusion au début d'un célèbre poème de Jean-Baptiste Gresset, *Les Ombres* (1734) : « Des régions de Sylphirie, / De ce séjour aérien / Dont ma douce philosophie / Sait bannir la mélancolie / En rimant quelque aimable rien, [...] »

13 Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *Les Après-dîners de Cambacérès, op. cit.*, t. II, p. 128-139.

en 1822 *Les Sylphides, nocturne à deux voix*, sur une musique de d'Alvimare¹⁴ ? L'expérience de transmutation qu'il décrit n'a rien à envier à toutes celles du Moyen Âge et de l'époque moderne que Louis Figuier, en 1854, compilera dans son livre *L'Alchimie et les alchimistes*. Elle est conforme à toute la tradition¹⁵, à deux exceptions près : la « poudre de projection » de la jeune femme transmute n'importe quel mélange de métaux en or, chose plutôt rare habituellement (dans ce type d'expériences, c'est généralement un seul métal qui est changé en or), et sa description, qui diffère des descriptions traditionnelles (une poudre rouge, pesante¹⁶...), offre un aspect plus mystérieux encore et poétique : « une poudre noire semée de parcelles étincelantes ».

La jeune femme est une étrangère, mais elle est plus encore : incarnant simultanément tous les pays du monde, elle est une quintessence de l'exotisme. On ne saurait rêver meilleur réemploi du mythe du « Cosmopolite », un des plus fameux alchimistes des temps modernes (« Si vous demandez qui je suis, je suis cosmopolite, c'est-à-dire, citoyen du monde : si vous me connoissez, [...] vous vous tairez : si vous ne me connoissez point, ne vous en informez pas davantage¹⁷ »). On peut aussi songer au mythe de la Fraternité Rose-Croix – évoqué par Lamothe-Langon –, dont les membres, selon la légende, sillonnaient les quatre coins du monde pour répandre, à l'imitation des Apôtres, les ferments de leur réforme universelle¹⁸, voire au mythe alchimique des « philosophes inconnus », intégré par la franc-maçonnerie occultiste par

- 14 *Les Sylphides, nocturne à deux voix, paroles du baron de Lamothe-Langon, musique avec accompagnement de piano ou harpe, par Dalvimare*, Paris, Mlles Érard, s.d. [1822]. Sur cette vogue, voir Michel Delon, *Sylphes et sylphides*, Paris, Desjonquères, 1999 ; Henri de Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes*, éd. Didier Kahn, Paris, Honoré Champion, 2010.
- 15 Louis Figuier, *L'Alchimie et les alchimistes, ou Essai historique et critique sur la philosophie hermétique*, Paris, Victor Lecou, 1854. Sur la tradition des expériences de transmutation, voir Didier Kahn, « The significance of transmutation in early modern alchemy. The case of Thurneysser's half-gold nail », dans Marco Beretta et Maria Conforti (dir.), *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and Deception in Early Modern Science*, Sagamore Beach, Science History Publications, 2014, p. 35-68.
- 16 Voir par exemple le *Novum lumen* attribué à Arnaud de Villeneuve (xiv^e-xv^e siècles), dans Antoine Calvet, *Les Œuvres alchimiques attribuées à Arnaud de Villeneuve. Grand œuvre, médecine et prophétie au Moyen Âge*, Paris/Milan, SÉHA/Archè, 2011, p. 591 (je traduis) : « Et si vous pesez bien ce que j'ai dit, sachez que de cette cendre vous obtiendrez une pierre d'une intense couleur rouge, assez opaque, cassante, fusible à faible feu, pénétrante et teignant d'une couleur citrine [jaune] persistante, dont un poids change cent mille de plomb et davantage en or. » Voir aussi, par exemple, Ivo Purš, « Anselmus Boëtius de Boodt, Pansophie und Alchemie », *Acta Comeniana*, 18, 2004, p. 43-90.
- 17 Didier Kahn, « Le *Tractatus de sulphure* de Michaël Sendivogius (1616), une alchimie entre philosophie naturelle et mystique », dans Claude Thomasset (dir.), *L'Écriture du texte scientifique au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2006, p. 193-221, ici p. 194-195, et n. 7.
- 18 Sur les Rose-Croix, voir la traduction (parfois contestable) de Bernard Gorceix, *La Bible des Rose-Croix*, Paris, PUF, 1970, et pour le contexte, Carlos Gilly et Friedrich Niewöhner (dir.), *Rosenkreuz als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert*, Amsterdam, In de Pelikaan, 2002.

le biais de *L'Étoile flamboyante ou la Société des francs-maçons* du baron de Tschoudy (1766), rééditée jusqu'en 1810. N'y lisait-on pas, dans les « Statuts des philosophes inconnus » : « Cette compagnie ne doit pas être bornée par une contrée, une nation, un royaume, une province [...] mais elle doit se répandre par toute la terre habitable qu'une religion sainte éclaire, où la vertu est connue, où la raison est suivie¹⁹ »... On se rappelle, par ailleurs, que Cambacérès joua un rôle majeur dans l'unification de la franc-maçonnerie²⁰. Tout cela est à l'œuvre en arrière-plan et dans le personnage de la belle étrangère.

Venant d'un lieu situé hors du temps et de l'espace, comme paraissent l'annoncer son cosmopolitisme et son affiliation à la mystérieuse compagnie des « Sages », la jeune alchimiste est néanmoins au goût du jour : ceinture ornée de coûteuses pierreries tricolores, coiffure à la Mme de Staël, écriture à la Chateaubriand... La cosmopolite est une patriote. « L'alchimiste femelle²¹ » est un homme d'État. C'est l'administration de la France qu'elle a en vue. Dès lors, sa coquetterie – dont participe aussi le fourneau miniature – n'est pas marque de frivolité, mais apparat d'ambassadrice. La sylphide renvoie vertement le trop galant Barras à l'objet de sa visite : « Citoyen directeur, je suis venue faire de l'alchimie. » Il s'agit de servir par la transmutation les intérêts supérieurs de l'État, et non les appétits charnels du Directeur. La sylphide tient de la Vestale ; et le sérieux qu'elle prend en parlant d'alchimie, destiné à glacer son interlocuteur, prête doublement à rire.

Car le contexte scientifique de ce conte n'est pas indifférent : il se situe au temps de la « révolution chimique » de Lavoisier. Barras charge en effet deux chimistes particulièrement célèbres, Chaptal et Berthollet, de vérifier la qualité de l'or de transmutation. Chaptal et Berthollet sont, en cela, deux autorités indiscutables : tous deux collaborateurs de Lavoisier, ils ont contribué, chacun à leur façon, à l'instauration de la nouvelle chimie, renvoyant l'alchimie au pays des chimères. Berthollet (1748-1822) rédigea en effet avec Lavoisier, Fourcroy et Guyton de Morveau l'illustre *Méthode de nomenclature chimique* (1787) qui, présentant en à peine cinq pages des gaz aussi fondamentaux que l'oxygène, l'hydrogène et l'azote, marqua l'acte de naissance de la chimie moderne,

19 *L'Étoile flamboyante, ou la Société des francs-maçons considérée sous tous les aspects*, À l'Orient, Chez Le Silence, s.d. [1766] [réimpr. Paris, Gutenberg reprints, 1979], t. II, p. 149. Voir Robert Amadou, « Le "Philosophe Inconnu" et les "Philosophes Inconnus" », *Cahiers de la Tour Saint-Jacques*, 7, 1961, p. 90-110 ; A. D. Mikhailov, « Théodore Tschudi (1720-1769) », dans *Dictionnaire des journalistes*, <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/785-theodore-tschudi>, consulté le 22 septembre 2015, et Didier Kahn, « Franc-maçonnerie et alchimie », *HAL-SHS*, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00674236>, mis en ligne le 26 février 2012, consulté le 22 septembre 2015.

20 Jean-Paul Delbert, *Cambacérès. Unificateur de la franc-maçonnerie sous le Premier Empire*, Lille, Athos, 2005.

21 Tel est le titre donné à l'épisode par Lamothe-Langon dans la Table des matières.

signant en même temps l'arrêt de mort de l'alchimie et celui de la physique des quatre éléments²². Quant à Chaptal (1756-1832), il proclama en 1790, en tête de ses *Éléments de chymie*, son ralliement à la chimie de Lavoisier, ce que ce dernier considéra comme une grande victoire personnelle²³. L'alchimie était donc en pleine déroute au temps de Lamothe-Langon, et ce, depuis les années 1790, où sa production imprimée et manuscrite baissa soudain de façon spectaculaire pour ne plus se relever²⁴.

Et pourtant, il est fort curieux de prendre connaissance des idées de Chaptal et de Berthollet sur l'alchimie. En 1778, Berthollet prit part, avec Lavoisier et plusieurs autres chimistes de l'Académie des sciences, aux expériences destinées à vérifier les dires de leur collègue Balthazar-Georges Sage (1740-1824), qui soutenait avec obstination la possibilité d'extraire de l'or des végétaux²⁵. Berthollet en retira, comme tous ses collègues, une infime quantité. Mais tandis que Lavoisier finissait par conclure, dans son rapport à l'Académie de 1779, que ce n'était pas dans les végétaux que cet or se trouvait (il n'y existait qu'à l'état de traces), mais dans le minium utilisé pour cette opération²⁶, Chaptal et tous les lecteurs de ses *Éléments de chymie* – tel le minéralogiste Haüy ou le géographe Malte-Brun – retinrent seulement de ces expériences qu'il existait bien des parcelles d'or dans les végétaux ; et de la façon simple et sans nuances dont ils le présentèrent, ils semblaient impliquer qu'il n'était pas impossible d'en extraire, prenant pour exemple Berthollet lui-même :

L'or existe encore en nature dans les végétaux : *Becher* en avait retiré ; *Henckel* a soutenu qu'ils en contenaient. *Sage* a repris le travail et en a trouvé : il a dressé le tableau suivant des quantités qu'il a retirées de diverses terres par quintal :

Terreau...	1 gros 56 grains d'or.
Terre de bruyère...	2 [gros] 36.
Terre de jardin...	5 [gros].
Terre de potager fumée tous les ans depuis 60 ans...	2 onces 3 [gros] 40 [grains].

Ces résultats ont été d'abord contestés ; mais aujourd'hui il paraît généralement convenu que l'or y est contenu, mais en moindre quantité. *Berthollet* a retiré

- 22 Guyton de Morveau, Lavoisier, Berthollet et Fourcroy, *Méthode de nomenclature chimique*, éd. Bernadette Bensaude-Vincent, Paris, Éditions du Seuil, 1994. Sur cette révolution, voir, par exemple, le petit livre de vulgarisation de Bernadette Bensaude-Vincent, *Dans le laboratoire de Lavoisier*, Paris, Nathan, 1993.
- 23 Lettre de Lavoisier à Chaptal, 1791, dans Antoine-Laurent de Lavoisier, *Pages choisies*, éd. Ernest Kahane, Paris, Éditions sociales, 1974, p. 63.
- 24 Voir Didier Kahn, s.v. « Alchimie », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997.
- 25 Voir Marco Beretta, « Transmutations and frauds in Enlightened Paris. Lavoisier and alchemy », dans Marco Beretta et Maria Conforti (dir.), *Fakes!?, op. cit.*, p. 89-92.
- 26 *Œuvres de Lavoisier*, Paris, Imprimerie impériale, 1868, t. IV, p. 338.

40 grains huit vingt-cinquièmes d'or par quintal de cendre ; *Rouelle, Darcet et Deyeux* en ont aussi retiré.

C'est donc un fait physique que l'existence de l'or dans les végétaux²⁷.

Aux yeux d'un lecteur non prévenu, Berthollet apparaissait donc comme le chimiste le plus en vue de ceux qui étaient parvenus à extraire de l'or des végétaux : un alchimiste nouvelle génération, en somme. Quant à Chaptal, en 1803 il faisait encore l'éloge des alchimistes dans la quatrième édition de ses *Éléments de chimie*, et cela à la fois en tête de l'ouvrage et en conclusion du chapitre sur l'or :

714 Mais, en convenant que les alchimistes ont suspendu les progrès de la chimie, nous sommes bien éloignés d'outrager la mémoire de ces philosophes, et nous leur accordons le tribut d'estime qu'ils méritent à tant de titres, la pureté de leurs sentiments : la simplicité de leurs mœurs, leur soumission à la Providence, leur amour pour le Créateur, pénètrent de vénération tous ceux qui lisent leurs ouvrages. Les vues profondes du génie sont partout dans leurs écrits à côté des idées les plus extravagantes : les vérités les plus sublimes y sont dégradées par les applications les plus ridicules. Ce contraste étonnant de superstition et de philosophie, de lumière et d'obscurité, nous force de les admirer lors même que nous ne pouvons pas nous dispenser de les plaindre. Il ne faut pas confondre la secte des alchimistes dont nous parlons en ce moment, avec cette foule d'imposteurs et cet amas sordide de *souffleurs*, qui cherchent des dupes, et nourrissent l'ambition de certains imbéciles par l'espoir trompeur d'augmenter leurs richesses : cette dernière classe d'hommes vils et ignorants n'a jamais été reconnue par les vrais alchimistes ; ils ne méritent pas plus ce nom, que celui qui vend des spécifiques sur des tréteaux ne mérite le titre honorable de médecin²⁸.

Il est une autre classe d'alchimistes qui ne mérite point d'être vouée au mépris et à la dérision publique ; c'est celle qui est formée par des hommes célèbres, qui partent des principes reçus, et dirigent leurs recherches vers cet objet : ceux-ci sont recommandables par leurs talents, leur probité et leur conduite ; ils se sont

27 Jean-Antoine Chaptal, *Éléments de chimie*, Montpellier, Jean-François Picot, 1790, t. II, p. 399-400. Les auteurs suivants reprennent tous l'exemple de Berthollet : René-Just Haüy, *Traité de minéralogie*, Paris, Louis, an X (1801), t. III, p. 378-379 ; Edme Mentelle, Conrad Malte-Brun et P. Étienne Herbin, *Géographie mathématique, physique & politique de toutes les parties du monde*, Paris, Tardieu et Laporte, an XII (1803), t. I, p. 313 ; Pierre Jacotot, *Éléments de physique expérimentale, de chimie et de minéralogie, suivis d'un abrégé d'astronomie, à l'usage des lycées et autres établissements d'instruction publique*, Paris, Crapart/Caille et Ravier, an XIII (1804), t. II, p. 142.

28 Jean-Antoine Chaptal, *Éléments de chimie*, Paris, Deterville, an XI (1803), t. I, p. XXXV-XXXVI [4^e éd.].

fait une langue, ont établi des rapports, ne communiquent presque qu'entre eux, et se sont distingués dans tous les temps par leurs mœurs austères et leur soumission à la providence. Le célèbre *Becher* suffirait seul pour rendre cette secte recommandable. [...]

Les alchimistes éclairés ont enrichi la chimie de presque tous les produits qui étaient connus avant la révolution actuelle; leurs connaissances et leur ardeur infatigable les ont mis dans le cas de profiter de tous les faits intéressants qui se sont présentés à eux.

À Dieu ne plaise que j'engage personne dans cette carrière! je ferai mes efforts pour en détourner; elle est pleine d'écueils, et il est dangereux de s'y livrer: mais je crois qu'on a traité les alchimistes avec trop de légèreté, et qu'on n'a pas pour cette secte, recommandable à bien des égards, l'estime et la reconnaissance qu'elle mérite.

D'ailleurs les phénomènes chimiques deviennent si merveilleux, l'analyse a porté si loin son flambeau, nous décomposons et reproduisons de toutes pièces tant de substances qu'on était, il y a dix ans, tout aussi autorisé à regarder comme indécomposables que l'or, qu'on ne peut point prononcer qu'on ne parviendra pas à imiter la nature dans la formation des métaux²⁹.

En convoquant Chaptal et Berthollet dans son conte alchimique, Lamothe-Langon avait-il conscience de faire intervenir deux personnages qui n'étaient pas nécessairement des adversaires irréductibles de l'alchimie – ou qui du moins, dans le cas de Berthollet, ne semblaient pas l'être? On ne saurait l'affirmer. Il est du moins piquant de constater que, chez l'un des chimistes qui contribuèrent le plus à ruiner la possibilité même de la transmutation, une foi sans bornes dans les progrès de la nouvelle chimie rendait à cette idée une nouvelle vraisemblance.

Ajoutons, s'il en était besoin, que Chaptal – ami de longue date de Cambacérès, avec qui il s'était rendu de Montpellier à Paris en 1777 – ne souffle mot dans ses propres Mémoires de l'épisode raconté par Lamothe-Langon, ni ne mentionne Barras³⁰. De fait, Lamothe-Langon aimait à étayer ses contes avec l'autorité des grands savants de son temps: dans *Les Après-dîners de Cambacérès*, Fouché raconte soudain une histoire de vampire, prétendument extraite de ses propres annales de police parisienne, d'une façon rigoureusement parallèle au conte de la sylphide: ce sont cette fois un chimiste, un anatomiste et un médecin célèbres (Fourcroy, Cuvier, Antoine Portal) qui sont cités comme témoins des particularités extraordinaires du corps du vampire (ils sont au

²⁹ *Ibid.*, t. II, p. 413-415.

³⁰ « La vie et l'œuvre de Chaptal. Mémoires personnels rédigés par lui-même de 1756 à 1804 », dans Jean-Antoine Chaptal, *Mes souvenirs sur Napoléon*, Paris, Plon, 1893, notamment p. 23 et 54-55.

demeurant incroyables et rationalistes, soupçonnant dans le surnaturel quelque charlatanerie³¹). On ne peut se défendre de songer aux Cuvier, Geoffroy-Saint-Hilaire et autres Dupuytren évoqués ou utilisés par Balzac à la même époque³². Lamothe-Langon n'est certes pas Balzac ; les Mémoires qu'il forgea exigent l'appui de témoins authentiques, et, comme l'écrivait Augustin Thierry, il faut pardonner à Lamothe-Langon ses nombreuses forgeries, pour l'agrément qu'on trouve à ses « mirobolants "patis-patas"³³ ».

31 Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *Les Après-dîners de Cambacérès*, *op. cit.*, t. I, p. 151-162.

32 Sur le savant dans la littérature du XIX^e siècle, voir par exemple Jacques Noiray, « Figures du savant », *Romantisme*, 100, 1998, p. 143-158.

33 Augustin Thierry, *Les Grandes Mystifications littéraires*, Paris, Plon, 1911, t. I, p. 206 : « Pardonnons à Lamothe-Langon, pardonnons à Villemarest et aux autres. Ce furent surtout des amuseurs, dont les mirobolants "patis-patas" font encore aujourd'hui le plaisir de beaucoup. »

INDEX

- A** _____
- Adorno, Theodor Wiesengrud 79, 80, 132, 159, 242, 283, 284, 286-289, 291.
- Allen, Woody 174.
- Amyot, Jacques 444.
- Anacréon 396, 400.
- Anaxagore 690, 694.
- Ancelot, François 426.
- Anglade, Joseph 252.
- Ansquer, Henri-Simon-Joseph, abbé de Ponçol 132.
- Apollinaire, Guillaume 420, 421, 453.
- Apulée 380, 389.
- Aragon, Louis 240, 456.
- Arétin (Pietro Bacci, *dit l'*) 418, 422, 440.
- Aristophane 181, 184, 185.
- Aristote 166, 177, 178, 182, 296, 446, 461, 463, 466, 498, 604, 689, 690.
- Aristotèle 604.
- Arminius, Jacques 643.
- Arnaud de Villeneuve 711.
- Aron, Raymond 288.
- Artaud, Antonin 10, 515, 517, 518-521, 523, 599.
- Attiret, Denis 210.
- Audot, Louis-Eustache 424.
- Auerbach, Erich 178.
- Augustin (saint) 167, 326, 408, 464, 469, 470, 616.
- Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, comtesse d' 380.
- Aumont, Arnulphe d' 664.
- B** _____
- Baader, Johannes 87.
- Bach, Johann Sebastian 300.
- Bachelard, Gaston 678.
- Bacon, Francis 214, 222.
- Baffo, Giorgio 420, 421.
- Bain, Alexander 187.
- Bajamonti, Giulio 144.
- Balsamo, Giuseppe, *dit Alessandro*, comte de Cagliostro 707.
- Balzac, Honoré de 67-76, 351.
- Bara, Joseph 198.
- Barbin, Herculine, *dite Alexina* 659, 660.
- Barras, Paul, vicomte de 705-707, 710, 712, 715.
- Barthélemy, Jean-Jacques (abbé) 138.
- Bataille, Georges 84, 487.
- Batteux, Charles (abbé) 178, 296.
- Baudelaire, Charles 10, 46, 81, 177, 184, 239-249, 454.
- Bayle, Pierre 429, 639-646.
- Bazin, René 163, 170, 199.
- Beaumarchais, Pierre Auguste Caron de 160, 222, 234, 506.
- Beaupré (la) 560.
- Beauvoir, Simone de 557.
- Beauvoisin (la) 560.
- Beccaria, Cesare 682.
- Becher, Johann Joachim 713, 715.

- Beethoven, Ludwig van 159.
- Beffroy de Reigny, Louis-Abel, *dit* le Cousin Jacques 57.
- Bellay Joachim du 112, 117-121
- Bellori, Giovanni Pietro 75.
- Belloy, Pierre-Laurent de 193.
- Bembo, Pietro 251.
- Benjamin, Walter 99, 100, 240, 242, 243, 248, 249.
- Béost, Étienne-Claude Varennes de 151.
- Bérenger, Laurent Pierre 266.
- Bergeret de Grancourt, Pierre-Jacques-Onésyme 135, 419.
- Bergson, Henri 177, 282.
- Bernard, Claude 544, 661.
- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri 204, 222, 687.
- Bernier, François 337, 691.
- Bernis, François-Joachim de Pierre de 156, 417-419, 422, 423.
- Bernoulli, Daniel 607.
- Bernoulli, Jean III 136.
- Berthollet, Claude-Louis, comte 709, 712-715.
- Bertin d'Antilly, Auguste-Louis 196, 197.
- Bèze, Théodore de 643.
- Bizet, Georges 195.
- Blanchot, Maurice 84, 85, 453, 487.
- Blanqui, Auguste 242.
- Bluet d'Arbères, Bernard de 220.
- Boèce 616.
- Boerhaave, Hermann 664, 665.
- Boissieu, Jean-Jacques de 141, 155.
- Boissy, Louis de 389, 390.
- Bonnefoy, Yves 456.
- Bonnet, Charles 137, 145, 146, 149, 151, 155, 157, 173, 214, 215, 693-696, 701, 702.
- Bopp, Franz 219.
- Bordeu, Théophile de 649, 691.
- Boscovich, Roger Joseph (abbé) 136-138, 141-144, 157, 158.
- Bose, Georg Matthias 680.
- Bossuet, Jacques-Bénigne 230, 434, 436.
- Bouchet, Jules 424.
- Boudier de Villemert, Pierre-Joseph 131.
- Boufflers, Stanislas-Jean de 705.
- Bougainville, Louis-Antoine de 45, 96, 203, 641.
- Bouhiet, Jean 167.
- Boullault, Mathurin-Joseph 58.
- Boureau-Deslandes, André-François 392, 449.
- Boyers d'Argens, Jean-Baptiste 304.
- Brecht, Bertolt 9, 242, 514.
- Bret, Antoine 388, 391.
- Breton, André 84, 87, 454, 456-458.
- Brisson (M.) 151.
- Brissot, Jacques Pierre 191.
- Brunetière, Ferdinand 281, 282.
- Bruzen de La Martinière, Antoine-Augustin 343, 680.
- Bückler, Johannes, *dit* Schinderhannes 55.
- Buffon, Georges Louis Leclerc, comte de 95, 97, 213-216, 222, 295, 540, 604, 693, 700.
- Bure, Guillaume-François de 217.
- Burke, Edmund 63, 280, 284.
- Butor, Michel 67.
- C** _____
- Cagliostro, comte de *Voir* Balsamo, Giovanni.
- Cahusac, Louis de 382.
- Calogerà, Angelo 681.
- Calvin, Jean 439, 441, 491, 492.

- Calvino, Italo 67.
- Cambacérés, Jean-Jacques Régis de, duc de Parme 705-707, 710, 712, 715, 716.
- Cammaille-Saint-Aubin, Nicolas 194.
- Campra, André 95, 298.
- Camus, Jean-Pierre 461-473.
- Canisius, Pierre 488, 491.
- Cardan, Jérôme (Girolamo Cardano, *dit*) 440.
- Carnot, Lazare 191.
- Cartouche, Louis-Dominique 53, 57, 61, 62.
- Casanova, Giacomo 10, 97, 107, 108, 364, 376, 377, 417-423, 426, 454, 546.
- Cassirer, Ernst 620.
- Castel, Louis-Bertrand (père) 593.
- Castel, René-Richard 697, 699, 700.
- Cazotte, Jacques 388, 389.
- Cerutti, Joseph-Antoine 209.
- Chabaneau, Camille 252-254.
- Challe, Robert 364-368, 377, 435.
- Chambers, William 205, 206.
- Chamfort, Nicolas (Sébastien Roch Nicolas, *dit*) 341.
- Chaplin (Charles Spencer, *dit* Charlie) 187.
- Chaptal, Jean-Antoine, comte de Chanteloup 709, 712-715.
- Charcot, Jean-Martin 683.
- Charrière, Isabelle de 687-689, 701.
- Charron, Pierre 440.
- Chateaubriand, François-René de 135, 207, 268, 476, 706, 712.
- Chénier, André 10, 267-277, 399, 400, 454, 705.
- Chénier, Marie-Joseph 190, 193.
- Chessex, Jacques 487-493.
- Choiseul, Étienne-François, duc de 138, 577.
- Choisy, François-Timoléon, abbé de 92, 132, 537.
- Chomel, Noël 680.
- Chorier, Nicolas 537.
- Clairaut, Alexis-Claude 137, 154, 156, 158, 172.
- Cochin, Charles-Nicolas 135.
- Colette (la demoiselle) 560.
- Colins, Hippolyte de 568.
- Collé, Charles 506.
- Colletet, Guillaume 431.
- Condillac, Étienne Bonnot de 392.
- Condorcet, Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de 140, 141, 143, 160, 162, 280, 282, 640, 641.
- Constant, Benjamin 480, 481.
- Constant, Charles de 478, 479.
- Constant, Rosalie de 479.
- Cooper, Gary 542.
- Corelli, Arcangelo 293, 301, 302, 304.
- Corneille, Pierre 275.
- Corneille, Thomas 347.
- Corrège (Antonio Allegri, *dit* le) 68.
- Corrette, Michel 303, 304.
- Coste, Pascal 425.
- Couperin, François 293-296, 300-304.
- Court de Gebélin, Antoine 684.
- Crébillon fils (Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *dit*) 10, 364, 369, 371-375, 377, 384, 388-390, 393-395, 398, 399, 401, 402, 405-408, 411, 412, 414, 415, 443-452.
- Crellius, Johannes 643, 646, 647.
- Cuvier, Georges 217, 699, 715, 716.
- Cyrano de Bergerac, Savinien de 441.

- D _____
- Dacier, Anne 181.
- Dadvenel, Jacques 560.
- Dalayrac, Nicolas 199.
- D'Alembert, Jean Le Rond 130, 140, 141, 143, 144, 147, 154, 155, 162, 190, 220, 546, 604, 605, 607, 649, 677, 684.
- Danican, Auguste 57.
- Da Ponte, Lorenzo 418.
- Darcet, Jean (*ou* Arcet) 714.
- De Cesaris, Angelo (abbé) 138.
- Delacroix, Eugène 68.
- Deleuze, Gilles 128, 291, 512.
- Delille, Jacques 207-210, 690, 699, 700, 705.
- Deluc, Jean-André 146, 149, 151, 157.
- Démeunier, Jean-Nicolas 313.
- Démocrite 326, 327, 334, 690.
- Denon, Dominique Vivant, baron 96, 409, 412.
- Derrida, Jacques 8, 82, 84, 90, 284, 596, 618.
- Des Barreaux, Jacques Vallée 431.
- Desbordes, Jean 453.
- Descartes, René 46, 321, 324, 328, 392, 544, 604, 605, 611, 623, 663, 664, 689-691.
- Descaves, Lucien 199.
- Desfontaines, François-Georges 195, 446.
- Desmarest, Nicolas 141, 153, 155, 157.
- Desnos, Robert 400.
- Desparvier (inspecteur de police) 570.
- Destouches, André Cardinal, *dit* 298.
- Devienne, François 192.
- Deyeux, Nicolas 714.
- Diderot, Denis 10, 43, 44, 49, 53, 103, 139, 140, 173, 176, 179, 191, 213-215, 220, 222, 230, 290, 332, 360, 404, 410, 498, 501, 502, 506, 508, 519, 546, 570, 581-616, 629-642, 647, 649-660, 677, 678, 682, 684, 689, 691, 693, 702.
- Didot, Firmin 219.
- Diogène 636.
- Dorvigny (pseudonyme de Louis-François Archambault) 192.
- Dorville (la) 371.
- Dosso Dossi (Giovanni di Luteri, *dit*) 73.
- Dostoïevski, Fedor 443.
- Doucet, Jacques 456.
- Dubos, Jean-Baptiste 225.
- Dubuffet, Jean 551, 552.
- Duclos, Charles 393, 397, 398, 405, 418, 423, 557, 563.
- Du Fay, Charles François de Cysternay 680.
- Du Marsais, César Chesneau 435.
- Dumouriez (Charles-François du Perier, *dit*) 192.
- Dupont, Pierre 241, 243, 244, 245.
- Duport, Paul 426.
- Du Prat, abbé 404.
- Dupuytren, Guillaume 716.
- Durameau (la) 563, 570, 574.
- Dürer, Albrecht 68.
- Durkheim, Émile 282.
- Duval, Charles-Maurice 570, 575.
- E _____
- Éluard, Paul 400, 457.
- Elzévir (les frères) 219.
- Empédocle 690.
- Encyclopédie* 43, 96, 98, 140, 162-168, 190, 191, 207, 208, 219, 220, 315, 360, 440, 497, 504, 577, 586, 588-590, 595, 598, 601, 602, 638, 639, 641, 642, 644-647, 650-653, 664, 665, 677, 682, 689, 691.

Engels, Friedrich 279.

Enville, Louise Élisabeth Nicole de La Rochefoucauld, duchesse d' 140, 145, 146, 148-151, 153-155.

Enzensberger, Hans Magnus 78.

Épicure 326, 433, 435, 439, 440, 497.

Érasme, Didier 178, 439, 690.

Esquirol, Jean-Étienne 683.

Étienne, Henri 219.

Eunapios 440.

F _____

Fabre d'Églantine (Philippe Nazaire François Fabre, *dit*) 191.

Fabre d'Olivet, Antoine 194.

Fagnan, Marie-Antoinette 393.

Fagon, Guy-Crescent 671, 673, 674.

Falconet, Étienne Maurice 588, 590.

Fatio de Duillier, Nicolas 157.

Fauchet, Claude 253.

Félibien, André 71, 74, 75.

Fénelon, François de Salignac de La Mothe 434.

Feuerbach, Ludwig 429, 435, 436, 438, 441.

Figuier, Louis 711.

Flaubert, Gustave 239, 242, 247.

Fleuret, Fernand 537.

Foncemagne, Étienne Lauréault de 668.

Fontanes, Louis Jean Pierre de 204.

Fontenelle, Bernard Le Bovier de 132, 227, 269, 296, 321-337, 429, 449, 539.

Foresta, Marie-Joseph, marquis de 424.

Formey, Samuel 173.

Foucault, Michel 8, 9, 44, 84, 115, 214, 215, 219, 284-287, 289, 291, 292, 297, 395, 599, 623, 625, 629, 630, 637, 638, 647, 649-651, 654, 659, 660, 662.

Fouché, Joseph, duc d'Otrante 705, 715.

Fougeret de Monbron, Louis-Charles 316, 388.

Fourcroy, Antoine François de 216, 712, 713, 715.

Fourcroy, Bonaventure de 435.

Fragonard, Jean-Honoré 135, 378, 419.

Franklin, Benjamin 141, 661.

Frédéric II, roi de Prusse 97, 109, 140.

Fréret, Nicolas 433.

Freud, Sigmund 8, 178, 186, 187, 617, 657, 683.

Friedrich, Caspar David 72.

Fuzelier, Louis 708.

G _____

Gabin, Jean-Louis 455.

Gaillard, Gabriel-Henri 131.

Galaup de Chasteuil, Pierre 252-263.

Galiani, Ferdinando 581, 582, 585, 587.

Galien 663-666.

Galiffe, Jean 146.

Galilée (Galileo Galilei, *dit*) 166, 604, 682.

Galland, Antoine 380, 708.

Galli de Bibiena, Jean 311, 312, 389, 393, 394, 397, 398.

Galvani, Luigi 682, 684.

Garasse, François 429-441.

Garriod, Ettore de 73.

Gascar, Pierre 703.

Gassendi (Pierre Gassend, *dit*) 321, 337, 432, 437.

Gaufridi, Jean-François 253.

Gaultier, Jean-François (abbé) 228-230.

Gautier, Théophile 68, 184, 351, 381.

Gélis, François de 251.

Genlis, Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de 380.

- Gentil-Bernard (Pierre-Joseph Bernard, *dit*) 389, 391, 397.
- Geoffroy-Saint-Hilaire, Étienne 216, 217, 716.
- Gérard, François 707.
- Gervaise de Latouche, Jean-Charles 312.
- Giorgione (Giorgio da Castelfranco, *dit*) 71-74.
- Girardin, René-Louis de 202, 204, 207, 211
- Girod de Chantrans, Justin 216, 217.
- Gluck, Christophe Willibald von 298.
- Godard d'Aucour, Claude 364, 369, 370, 371, 405.
- Goethe, Johann Wolfgang von 101-103, 105, 108, 630, 683, 685.
- Goffette, Guy 703.
- Gossaert, Jan, *dit* Mabuse 70.
- Gouges, Marie Gouze, *dite* Olympe de 192.
- Goya y Lucientes, Francisco de 61.
- Gozlan, Léon 71, 72.
- Graffigny, Françoise de 406.
- Gravesande, Willems Jacob's 680.
- Gresset, Jean-Baptiste 710.
- Grimaldi, Costantino 681.
- Grimm, Friedrich Melchior 98, 161, 162, 172, 174, 176, 581, 582, 599.
- Groethuysen, Bernard 618.
- Grosley, Pierre-Jean 150.
- Guilbert de Pixérécourt, René Charles 62, 64.
- Guillevic, Eugène 703.
- Guyonnet, Godefroy de 571, 577.
- Guyot, Joseph Nicolas 341.
- Guyot de Fère, François-Fortuné 705.
- Guyton de Morveau, Louis-Bernard 712, 713.
- H** _____
- Habermas, Jürgen 80, 280, 286-289.
- Haitze, Pierre-Joseph de 253, 255-263.
- Hallé, Francis 703.
- Hamilton, Antoine 182.
- Haraucourt, Edmond 199.
- Harcourt, Catherine Scholastique d' 148.
- Harcourt, François-Henri d' 204.
- Harrison, John 148, 153.
- Hartig, Franz von 210.
- Harvey, William 661, 663, 664.
- Haüy, René-Just 713, 714.
- Hébert, Jacques-René 57.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 83, 84, 279, 288, 349, 350, 514, 616, 627, 630, 631, 635, 636.
- Heidegger, Martin 285.
- Heine, Henri 247.
- Heine, Maurice 453, 455, 456, 462.
- Héliodore 444.
- Héliogabale, empereur romain 440.
- Hennings, Emmy 87.
- Henry, Charles 162, 567, 576.
- Héraclite 326.
- Herbelot de Molainville, Barthélémy d' 708.
- Hippocrate 662, 666, 670, 677.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 206, 209, 210.
- Hobbes, Thomas 177-179, 182, 183, 185, 187, 429, 464.
- Höch, Hannah 87.
- Hoefler, Ferdinand 705.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 67, 68, 75, 76, 238, 685.
- Hogarth, William 176.

Holbach, Paul-Henri Thiry, baron d' 173, 177, 185, 268, 429, 433, 606, 637-648.
Holbein le Jeune (Hans Holbein, *dit*) 68, 72.
Homère 118, 126, 130, 268, 272, 379, 399.
Horace 130, 151, 171, 221, 406.
Horkheimer, Max 282-284, 286, 287, 289, 291.
Hotteterre, Jacques-Martin 301.
Houdar de La Motte, Antoine 132, 181.
Houdetot, Sophie Lalive de Bellegarde, comtesse d' 176.
Huber, Jean 174-176.
Hugnet, Georges 459.
Hugo, Victor 222, 243, 269, 351.
Hus, Jean 439.

I

Iamblichos de Chalkis 119.
Inghirami, Francesco 72, 73.

J

Jaccottet, Philippe 271, 703.
Jacquin, Armand-Pierre 423.
Jacotot, Pierre 714.
Jallabert, Jean 680.
Janin, Jules 221, 279.
Jarry, Alfred 520, 542.
Jaquet-Droz, Henri-Louis 100.
Jaquet-Droz, Pierre 100.
Jaucourt, Louis de 98, 207, 208, 651.
Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, *dit*) 183, 184, 186.
Jérôme de Prague 439.
Joubert, Joseph 475.
Joyce, James 443.
Jules Romain (Giulio Pippi de' Jannuzzi, *dit* Giulio Romano, *dit*) 422, 423.

K

Kant, Immanuel 182, 183, 287, 289, 290, 292, 620, 623, 624, 683.
Kent, William 202.
Kleist, Heinrich von 685.
Klossowski, Pierre 453, 462, 512.
Krüger, Johann Gottlob 684.
Kundera, Milan 403.

L

La Barre, Michel de 301.
La Bastide, Jean-François de 417, 422, 427.
La Beaumelle, Laurent Angliviel de 559.
La Brosse, Guy de 691.
Lacan, Jacques 8, 84.
Lacépède, Bernard-Germain de 297, 298.
Laclos, Pierre Choderlos de 44, 47, 96, 369, 405, 417, 424, 459.
La Condamine, Charles Marie de 137, 143, 146, 148.
Lafayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de 406, 444, 445, 451.
Lagrange, Joseph Louis, comte de 141, 155.
La Harpe, Jean François Delaharpe, *dit* de 171, 181, 182.
Lalande, Joseph-Jérôme Lefrançois de 135-158, 423.
Lamarck, Jean-Baptiste de Monet de 215, 217.
La Mare, Nicolas de 575.
La Martelière, Jean-Henri-Ferdinand 63, 64, 66.
Lamartine, Alphonse de 239, 243, 351, 424.
Lambert, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de 132.

- La Mettrie, Julien Offray de 99, 268, 391, 433, 464, 540, 696.
- La Morlière, Jacques Rochette de 381, 406, 421-423.
- Lamothe-Langon, Étienne-Léon de 705-716.
- La Mothe Le Vayer, François de 321-337, 432, 438, 644, 645, 650, 689-691.
- Langlois, Charles-Victor 282.
- La Rochefoucauld, François, duc de 140, 141, 146, 150, 154, 155, 157, 323, 324, 598, 615, 616, 618, 620-629, 631-633.
- La Rochefoucauld d'Enville, Alexandrine Charlotte Sophie de Rohan-Chabot 146.
- Lauzun, Antonin Nompert de Caumont, duc de 672.
- Lavallée, Joseph 192, 194, 196.
- Lavater, Johann Kaspar 109, 684.
- Lavoisier, Antoine Laurent de 282, 665, 678, 712, 713.
- Le Cène, Charles 643, 644, 646, 647.
- Leclair, Pierre 59, 60.
- Leclerc, Madeleine 487.
- Legrand d'Aussy, Pierre-Jean-Baptiste 262, 266.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 219, 221, 318, 450, 583, 630.
- Lely, Gilbert 453-459, 478, 487, 515, 558, 560, 562, 564, 568, 571, 575.
- Lémery, Louis 668, 670.
- Lemierre, Antoine-Marin 198.
- Lemonnier, Pierre Charles 176.
- Lenau, Nikolaus 160.
- Le Noir (ou Lenoir), Jean-Charles-Pierre 538, 562.
- Lenormand, Frédéric 538.
- Le Nôtre, André 201.
- Lepelletier de Saint-Fargeau, Louis-Michel 189.
- Lequeu, Jean-Jacques 426.
- Leroux, Gaston 200.
- Le Roy (la) 560.
- Le Roy, Charles-Georges 163, 581.
- Leroy, Pierre 559.
- Lesage, Georges-Louis 107, 136-142, 145-150, 153-155, 157.
- Lespinasse, Julie de 140, 546.
- Leucippe 433.
- Le Vasseur, Gustave 240-242, 247.
- Lévesque de Pouilly, Louis-Jean 449.
- Lezay-Marnésia, Claude-François-Adrien 206-209.
- Liendon, Gilbert 59, 60.
- Lignac, Louis de 309, 313.
- Ligne, Charles-Joseph, prince de 201, 207, 209, 210.
- Ligorio, Pirro 424.
- Linné, Carl von 213, 214, 697.
- Locke, John 106, 173, 450.
- Lorrain (Claude Gellée, *dit le*) 68.
- Louis XIV, roi de France 168, 185, 227, 232, 233, 237, 254, 301, 671, 673.
- Louis XV, roi de France 455, 561, 569.
- Louis XVI, roi de France 91, 172.
- Louÿs, Pierre 568.
- Lucien de Samosate 440.
- Lucreèce 130, 167, 583, 610, 611, 652.
- Lully, Jean-Baptiste 298.
- Luther, Martin 434, 439.
- Lyotard, Jean-François 83, 84, 279, 284, 288, 289.
- M** _____
- Maistre, Joseph de 246, 454.

- Malesherbes, Chrétien-Guillaume de Lamoignon de 141.
 Malik, Chibane 111.
 Mallarmé, Stéphane 116, 228, 271.
 Malraux, André 456.
 Malte-Brun, Conrad 341, 713, 714.
 Mancera, Pedro Sarmiento, marquis de 672.
 Mandrin, Louis 53, 57, 60.
 Manuce, Alde 418.
 Marais, Louis 559-562, 564-568, 570, 573-575, 577.
 Marat, Jean-Paul 57, 189.
 Marcuse, Herbert 288.
 Maréchal, Sylvain 195, 393.
 Marino, Giambattista, *dit* le Cavalier Marin 645.
 Marivaux, Pierre Carlin de Chamblain de 102, 123-133, 195, 302, 303, 403, 407, 410, 412, 413, 444-449, 451, 539, 655, 658.
 Marmontel, Jean-François 129, 130, 178, 180, 183.
 Marsy, François-Marie de (abbé) 75.
 Martial d'Auvergne 258, 260.
 Marx, Karl 8, 82, 90, 241, 243, 245, 246, 279, 283, 285, 286, 288, 292, 542.
 Mascitti, Michele 304.
 Massot, Pierre de 456.
 Mathiez, Albert 191.
 Maupassant, Guy de 433.
 Mauvillon, Éléazar de 702.
 Mayer, Charles-Joseph 266.
 Maynard, François 431.
 Meister, Jakob Heinrich 429.
 Mélinand, Camille 183.
 Mentelle, Edme 714.
 Mercier, Louis-Sébastien 45, 181.
 Méric, Victor 427.
 Merleau-Ponty, Maurice 601, 611, 612, 614.
 Mersenne, Marin 435.
 Mervesin, Joseph 261-265.
 Mesmer, Frantz Anton 678, 679, 682, 684.
 Meusnier (inspecteur de police) 560.
 Michaud, Louis-Gabriel 343, 355, 483, 484.
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, *dit*) 68
 Michelet, Jules 191.
 Milton, John 207, 212, 272.
 Minturno, Antonio 444.
 Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti, comte de 57.
 Mirabeau, Victor Riqueti, marquis de 222, 459.
 Moisson, *dite* Piron (la) 570.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin, *dit*) 178-182, 184-186, 234, 623.
 Montaigne, Michel de 178, 323, 325, 336, 470, 615-621, 624, 627, 630, 633, 692.
 Montansier (Marguerite Brunet, *dite* Mademoiselle) 192.
 Montesquieu, Charles de Secondat, baron de La Brède et de 132, 168, 225-238, 384, 385, 388, 429, 651.
 Montfaucon de Villars, Henri de 711.
 Montpéroux, Étienne Jean de Guimard Des Rocheretz, baron de 146.
 Montreuil, Marie-Madeleine Masson de Plissay, présidente de 558, 562, 571.
 Morel, Jean-Marie 207.
 Morellet, André (abbé) 141, 585, 586.
 Morellet, Jean-François 153, 155, 157.
 Morelli, Giovanni 75.
 Moreri, Louis 219, 254, 257, 263, 265, 343, 347, 680.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 104, 105, 418.

Müller, Heiner 80, 81.
Musset, Alfred de 243, 403.
Mutel, Hubert 564, 570.

N _____

Naigeon, Jacques-André 639, 643, 644, 646, 647.
Napoléon I^{er}, empereur des Français 55, 62, 97, 349, 351, 455.
Naudé, Gabriel 326, 432, 437.
Necker de Saussure, Albertine de 479.
Nerciat, André-Robert Andréa de 316, 317, 319, 679.
Néron, empereur romain 173, 174, 214, 598.
Newton, Isaac 173, 282, 544, 604-606, 609, 661, 677.
Nicole, Pierre 470.
Nietzsche, Friedrich 186, 284, 285, 287, 622, 635.
Nivernais, Louis-Jules Mancini-Mazarini, duc de 137, 150, 153, 201.
Nodier, Charles 10, 62, 63, 213-223.
Nollet, Jean-Antoine (abbé) 680, 681.
Norvins, Jacques Marquet de Montbreton, baron de 142.
Nostredame, Jehan de 251-255, 257, 258, 261, 262, 264.

O _____

Oetinger, Friedrich Christoph 684.
Oriani, Barnaba (abbé) 138.
Ossian (pseudonyme de James Macpherson) 62.
Overbeke, Bonaventura van 150.
Ovide 118, 379-382, 384, 386.

P _____

Pagan, Hugues 538.

Palma il Vecchio (Jacopo d'Antonio Negretti, *dit*) 72.

Panizza, Oskar 680.
Papon, Jean-Pierre 266.
Paracelse (Theophrast Bombast von Hohenheim, *dit*) 440.
Paris, Gaston 116, 117.
Parot, Jean-François 538.
Pascal, Blaise 126, 322-324, 326, 328, 333, 337, 625.
Pasquier, Étienne 253.
Patin, Guy 432, 437.
Paulhan, Jean 453, 459.
Pauvert, Jean-Jacques 487, 566, 568, 571.
Pauw, Cornelius de 163, 313.
Péguy, Charles 272.
Perceau, Louis 537.
Pessoa, Fernando 86.
Pétrone 167.
Peyret, Jean-François 539.
Philibert, Louis 183.
Philidor (François André Danican, *dit*) 95, 96, 98, 101, 104.
Picabia, Francis 456.
Picard, Louis-Benoît 198, 199.
Picard, Raymond 8.
Pirandello, Luigi 186.
Piron, Alexis 176, 385.
Piton, Camille 560, 561.
Pivati, Gianfrancesco 679, 680.
Platon 119, 178, 309, 440, 591, 641, 690.
Plotin 119.
Pluche, Noël-Antoine (abbé) 217.
Plutarque 167, 181, 330, 616, 618.
Poincaré, Henri 282.
Pommarède, Jean 564.
Pompigny, Maurin de 200.

- Pomponace, Pietro Pomponazzi, *dit* Pierre 440.
- Ponge, Francis 703.
- Pope, Alexander 290.
- Porphyre de Tyr 119, 440.
- Portal, Antoine 715.
- Postel, Guillaume 220.
- Pottecher, Maurice 199.
- Poulet-Malassis, Auguste 242.
- Pourbus, Frans 67, 69, 70, 75, 76.
- Poussin, Nicolas 67, 68, 70, 71, 74-76, 275.
- Prévost (Antoine François Prévost d'Exiles, *dit* l'abbé) 350, 451.
- Prietsley, Joseph 182.
- Priuli, Elena 419.
- Proust, Marcel 225, 443.
- Puységur, Jacques Marc de Chastenet, marquis de 683, 684.
- Pythagore 380, 690.
- Q** _____
- Queneau, Raymond 455, 703.
- Quintilien 151.
- R** _____
- Rabelais, François 178, 441.
- Racan, Honorat de Bueil de 431.
- Racine, Jean 8, 184, 185, 275, 398, 406.
- Radet, Jean-Baptiste 195.
- Raimondi, Marcantonio 422.
- Rameau, Jean-Philippe 296, 297, 298, 301.
- Ramuz, Charles-Ferdinand 488.
- Raoul Glaber 256-259, 264.
- Raphaël (Raffaella Sanzio, *dit*) 68, 69, 72.
- Rapin, René 210, 225.
- Rask, Rasmus 219.
- Raynouard, François-Juste-Marie 265, 266.
- Réaumur, René Antoine Ferchault de 215.
- Recurti, Giovanni Battista 681.
- Réda, Jacques 703.
- Regnard, Jean-François 181, 182, 184.
- Régnier, Henri de 454.
- Reil, Johann Christian 684.
- Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *dit*) 68, 69.
- Rémerville, Joseph François de 259, 263-265.
- Reni, Guido 68.
- Rétif de La Bretonne, Nicolas 369.
- Révéróni Saint-Cyr, Jacques-Antoine de 363, 364, 679.
- Reynier, L. 196-198.
- Richelieu, Armand Jean du Plessis, cardinal de 74, 75, 146, 168, 191, 430.
- Richet, Denis 191.
- Ricœur, Paul 444, 472.
- Riesman, David 288.
- Rimbaud, Arthur 79.
- Ripert, Émile 266.
- Ritter, Johan 684.
- Rivarol, Antoine de 131, 210.
- Rivière (la) 560.
- Robert, Léopold 61.
- Robespierre, Maximilien de 57, 426, 480.
- Robinet, Jean-Baptiste 695, 696, 702.
- Rochette, Raoul 424.
- Rogissart, de (abbé) 150.
- Rolland, Romain 199.
- Ronsin, Charles-Philippe 194.
- Rosa, Salvator 61, 62, 68.
- Roth, Philip 401, 402.

Roud, Gustave 703.
Rouelle, Hilaire-Marin 714.
Rouget de Lisle, Claude Joseph 111.
Rousseau, Jean-Jacques 8, 46, 47, 92-94,
100, 103-105, 108, 168, 171, 179, 202-204,
207, 211, 222, 267-269, 271, 275, 284,
288, 296, 298, 300, 303, 304, 403, 406,
476, 541, 542, 621, 623, 651, 661, 678, 689
Ruffi, Louis Antoine de 255, 259, 261.

S

Sabatier de Castres, Antoine 104, 170.
Sade, Donatien Alphonse François,
comte de Sade, *dit* le marquis de 8,
10, 43, 45, 47, 56, 63-66, 263, 298, 308,
313-315, 317-319, 343, 360, 378, 433, 441,
453-459, 461-465, 468, 472, 473, 475-
482, 484, 485, 487-490, 492, 493, 495-
577, 679.
Sade, Jean-Baptiste, comte de 564, 570,
571.
Sade, Jacques François Paul Aldonce de
(abbé) 252, 570, 571.
Sade, Marie-Éléonore de Maillé de
Carman, comtesse de 561-563.
Sage, Balthazar-Georges 713.
Sainte-Beuve, Charles Augustin 479.
Sainte-Colombe, Jean de 300.
Saint-Florentin, Louis Phélypeaux, comte
de 560, 561, 566, 577.
Saint-Germain, comte de 707.
Saint-John Perse (Alexis Léger, *dit*) 167,
703.
Saint-Lambert, Jean-François de 210,
392, 602.
Saint-Martin, Louis-Claude de 684.
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de
671-674.
Sardanapale, roi d'Assyrie 440.

Sartine, Antoine Gabriel de, comte
d'Alby 54, 538, 559, 560, 564-568, 570-
573, 575-577.
Sartre, Jean-Paul 78, 199, 240, 623, 624.
Saunderson, Nicholas ou Alexander 595.
Savary, Jacques 680.
Sawada, Hajime 69.
Sbogar, Jean 62, 63.
Scarron, Paul 234, 370.
Schiller, Friedrich von 63.
Schlegel, Auguste Wilhelm 184, 186, 266,
534.
Schmid, Wilhelm 291.
Schopenhauer, Arthur 622.
Schumann, Robert 160.
Scudéry, Georges de 444, 644, 645.
Scudéry, Madeleine de 263, 444.
Sedaine, Michel Jean 161, 506.
Sénèque 598, 618, 621, 622, 623, 667.
Senneterre, Henri-Charles de 388-390.
Séran de La Tour (abbé) 132.
Serres, Michel 67, 587, 588, 601-604, 610,
611, 614.
Sguàrio, Eusebio 679, 681, 682.
Shakespeare, William 103, 159, 178, 179,
184-186, 459.
Simon, Claude 444.
Skinner, Quentin 295.
Socrate 181, 268, 636.
Sorel, Albert 191.
Spallanzani, Lazzaro 681.
Spencer, Edmund 178, 208.
Spinoza, Baruch 429, 438.
Staal-Delaunay, Marguerite Cordier,
baronne de 132.
Staël, Germaine de 44, 184, 185, 262, 272,
475-485, 683, 707, 712.

Stendhal (Henri Beyle, *dit*) 10, 136, 184-186, 479.

Stierle, Karlheinz 121, 618, 625.

Straparola, Giovanni Francesco 418.

Strigelius, Victorin 645, 646.

Suard, Jean-Baptiste Antoine 180, 181.

T _____

Taine, Hippolyte 280, 281, 285, 287, 289, 291.

Täuber, Sophie 87.

Tencin, Claudine Alexandrine Guérin, marquise de 132.

Térence 46, 174, 592.

Tessier (ou Teissier) 571, 573, 574.

Testard, Jeanne 559-561, 563-567, 569-571, 573-575, 577.

Themistios 440.

Théophraste 413.

Thiébaud, Arsène 211.

Thierry, Augustin 191, 716.

Thomassin de Mazaugues, Louis 252.

Tieck, Ludwig 68.

Titien (Tiziano Vecellio, *dit* le) 68, 72, 73, 159.

Tolstoï, Léon 159.

Trassard, Jean-Loup 703.

Trébuchet, Claude-Étienne 154.

Trembley, Abraham 589.

Trenchard, John 167, 643.

Trenet, Charles 111-118, 120, 121.

Tricaud, Anthelme 258, 259, 261, 263.

Tronchin, Théodore 150, 153, 155.

Turgot, Anne Robert Jacques 140, 154, 162.

Tzara, Tristan 456.

U _____

Ulysse 117, 118, 120, 121, 284, 379, 444.

V _____

Vailland, Roger 491.

Valery, Antoine-Claude 425.

Valéry, Paul 243.

Vallone, Yves de 433.

Vanini, Lucilio, *dit* Giulio Cesare 430, 436, 438-440.

Vasari, Giorgio 72.

Vaucanson, Jacques 97, 100, 543.

Vélasquez, Diego 297.

Venel, Gabriel-François 664, 665.

Venette, Nicolas 308, 309, 313, 315.

Veratti, Giuseppe 679.

Verdi, Giuseppe 159.

Verlaine, Paul 116.

Vernet, Joseph 454, 590, 608, 612, 613.

Véronèse (Paolo Caliari, *dit* Paul) 68.

Verri, Alessandro 136, 141.

Verri, Pietro 136, 141.

Vespucci, Amerigo 313.

Vestris, Angiolo 454.

Vestris, Rose 454.

Viala, Joseph Agricol 198, 213.

Viau, Théophile de 430, 431, 440.

Villedieu, Marie-Catherine de 227.

Villemarest, Charles de 716.

Villeterque, Alexandre-Louis de 526.

Villers, Charles de 479-481, 483, 682, 683, 684.

Virgile 225, 226.

Voisenon, Claude-Henri de Fusée de 311, 388-390, 393, 406.

Volland, Louise-Henriette, *dite* Sophie 404, 581, 583, 584, 586.

Volta, Alessandro 681.

Voltaire (François Marie Arouet, *dit*) 46,
47, 87, 131, 132, 148, 159-176, 181, 193,
275, 334, 429, 439, 440, 488, 496, 497,
506, 538, 544, 640, 641, 643.

W_____

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 68, 75.

Walpole, Horace 201, 202, 208.

Watelet, Calude-Henri 205.

Wilde, Oscar 454.

Wilder, Billy 426.

Wyndham, John 702, 703.

Z_____

Zweig, Stefan 459.

Zwingli, Ulrich 439.

TABLE DES MATIÈRES

Liminaire	
Jacques Berchtold & Pierre Frantz	7
Bibliographie de Michel Delon	11
Éléments biographiques	41
Michel Delon au travail	
Jean-Christophe Abramovici	43

PREMIÈRE PARTIE LES IDÉES ET LES FORMES

Les bijoutiers au clair de lune : brigands en révolution	
Lise Andries	53
Les trois âges du <i>Chef-d'œuvre inconnu</i>	
Giovanna Angeli	67
« Une concept qui a besoin d'être éclairé ». L'idée d'avant-garde dans la discussion actuelle	
Wolfgang Asholt	77
Le jeu d'échecs au XVIII ^e siècle, à la croisée de la littérature et de l'histoire des idées	
Jacques Berchtold	91
La contribution de la poésie « rinascimentale » française au patriotisme national	
Michael Bernsen	111
<i>L'Île de la Raison</i> (1727) de Marivaux, ou les métamorphoses de l'idée de rationalité au siècle des Lumières	
Marc André Bernier	123
Lalande en Italie, ou s'il faut voyager aux frais d'un prince	
Michèle Crogiez Labarthe	135
Voltaire et le style tardif : une esthétique du redoublement	
Nicholas Cronk	159
Modèles historiques du comique littéraire	
Francesco Fiorentino	177

La Nation et ses frontières : nation et universalisme sur les scènes de la Révolution Pierre Frantz	189
Le paradis à portée de jardin Sophie Lefay	201
Les paradigmes changeants : Charles Nodier et les Lumières Hans Peter Lund	213
Surimpressions d'Orient : le démon de l'analogie dans les <i>Lettres persanes</i> Christophe Martin	225
« Folie du peuple et folie de la bourgeoisie » : Baudelaire acteur, poète et juge de la révolution de 1848 Dolf Oehler	239
Le mythe des troubadours : querelles littéraires et historiques au début du XVIII ^e siècle Dietmar Rieger	251
André Chénier, poeta dell'innocenza Lionel Sozzi	267
Les tombeaux des Lumières : la critique de la raison occidentale chez Adorno, Foucault et Lyotard Heinz Thoma	279
Les idées de la musique : des pièces de caractère à l'histoire des idées Martin Wählberg	293

DEUXIÈME PARTIE
LIBERTINS ET SADIENS

La cage et l'oiseau : proportions anatomiques et plaisirs libertins Joël Castonguay-Bélanger	307
De l'ancre de Trophonius au rire de Démocrite : Fontenelle et La Mothe Le Vayer Fabrice Chassot	321
La reine Njinga d'Angola en France d'hier à aujourd'hui Patrick Graille	339
Fausses endormies : Challe, Godard d'Aucour, Crébillon, Casanova Jean-Christophe Igalens	363
La métamorphose érotique Stéphanie Loubère	379

De quoi le libertinage est-il le nom ? Brèves réflexions à partir de Marivaux et de Crébillon fils Stéphane Pujol.....	403
Liberté, égalité, volupté Michèle Sajous D'Oria.....	417
Feuerbach et la libre pensée française des XVII ^e et XVIII ^e siècles Jean Salem.....	429
Deux minutes ou un quart d'heure ? La conscience du temps chez Claude Crébillon Jean Sgard.....	443
Comment tuer son père à bon escient Stéphane Barsacq.....	453
La méchanceté au service du souverain bien chez Jean-Pierre Camus et Sade Svein Eirik Fauskevåg.....	461
<i>Delphine</i> ou les malheurs de la vertu : une « lecture paradoxale » de Germaine de Staël Stéphanie Genand.....	475
Le fouet du saint, le crâne du marquis, les rubans des nonnes Daniel Maggetti.....	487
Formes sensibles de la providence dans <i>Henriette et Saint-Clair</i> de Sade Sophie Marchand.....	495
Du nouveau chez Sade ? Écarts sadiens, résonances artaudiennes Concepción Pérez-Pérez.....	511
Faussetés sadiennes : <i>Les Crimes de l'amour</i> Guy Poitry.....	525
Les idées dans le boudoir Alain Sandrier.....	537
<i>Les Cent vingt Journées de Sodome</i> : art brut, art brutal Thomas Wynn.....	549
Sade en 1763 : l'affaire Jeanne Testard et le premier journal du marquis. Documents policiers inédits Emmanuel Boussuge.....	559

TROISIÈME PARTIE
DIDEROT ET LES SAVOIRS

Diderot, le rossignol et le polype : pensées sur l'invention et le multiple Thierry Belleguic.....	581
Diderot en précurseur de Michel Serres, Prigogine et Merleau-Ponty Else Marie Bukdahl.....	601
La dialectique du paradoxe chez les moralistes français : les <i>Essais</i> de Montaigne, les <i>Maximes</i> de La Rochefoucauld, <i>Le Neveu de Rameau</i> de Diderot Paul Geyer	615
Collectivité de pensées, collectivité textuelle, plagiat : l'auteur d'Holbach dans la République des Lettres Mladen Kozul	637
734 « Les limbes heureuses d'une non-identité » : Diderot, Foucault, <i>La Religieuse</i> et le sexe incertain Florence Lotterie.....	649
L'idée de chaleur vitale et les aliments éteignoirs Frédéric Charbonneau.....	661
Le fluidisme entre expérimentation et fiction : un débat européen au XVIII ^e siècle Daniela Galligani.....	677
Les amphibiens végétaux : histoire naturelle, philosophie et poétique mêlées Claire Jaquier.....	687
L'alchimie sous le Directoire : Barras et la sylphide, ou la transmutation dans le boudoir Didier Kahn	705
Index	717
Table des matières	731

TABULA GRATULATORIA

Jean-Christophe Abramovici
Lise Andries
Giovanna Angeli
Geneviève Artigas-Menant
Wolfgang Asholt
Stéphane Barsacq
Thierry Belleguic
Jacques Berchtold
Marc André Bernier
Michael Bernsen
Marie-Anne Bohn
Flavio Borda d'Agua
Philippe Bordes
Emmanuel Boussuge
Renaud Bret-Vitoz
Else Marie Bukdahl
Marc Buffat
Jean-Daniel Candaux
Amélie Canu
Joël Castonguay-Bélanger
Hélène Cazes
Vincent Charles
Frédéric Charbonneau
Fabrice Chassot
Guillaume Chenevière
Yves Citton
Patrizio Collini
Nicholas Cronk
Michèle Crozier Labarthe
Patrick Dandrey
Gaspard Delon
Julie Delon
Guy Ducrey
Emese Egyed
Jean Ehrard
Guilhem Farrugia
Svein Eirik Fauskevåg
Olivier Ferret
Francesco Fiorentino
Olivier Forcade

Vittorio Fortunati
Roger Francillon
Bernard Franco
Pierre Frantz
Daniel Fulda
Daniela Galligani
Stéphanie Gehanne Gavoty
Stéphanie Genand
Alain Genetiot
Paul Geyer
Giorgi Giorgetto
Isabelle Goncalves
Russell Goulbourne
Patrick Graille
Alain Grosrichard
André Guyaux
Marian Hobson
Jean-Christophe Igalens
Christian Imbart
Gianni Iotti
Claire Jaquier
Barthélémy Jobert
Willi Jung
Didier Kahn
Mladen Kozul
Patrick Labarthe
Denis Labouret
Élisabeth Lavezzi
Érik Leborgne
Marie Leca-Tsiomis
François Lecercle
Sophie Lefay
Florence Lotterie
Laurent Loty
Stéphanie Loubère
Hans Peter Lund
Daniel Maggetti
Lorilee Mallet
Sophie Marchand
Christophe Martin
Benoît Melancon
Sylvain Menant
Dolf Oehler
Irène Passeron
Élise Pavy-Guilbert
Concepción Pérez-Pérez
Guy Poitry
Sébastien Porte

Bertrand Pottier
Aurelio Principato
Stéphane Pujol
Dietmar Rieger
François Rosset
Michèle Sajous D'Oria
Jean Salem
Giovanni Saverio Santangelo
Alain Sandrier
Vanessa de Senarclens
Jean Sgard
Gabriella Silvestrini
Guillaume Simiand
Lionel Sozzi
Heinz Thoma
Jean-Claude Thomas
Morgan Trouillet
Lydia Vazquez
Bernard Vouilloux
Marc Wählberg
Helmut Watzlawick
Thomas Wynn

Institut Benjamin Constant (Université de Lausanne)
Interdisziplinäres Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung
(Université de Halle)
Université de Berne, Institut de langue et de littérature françaises
Voltaire Foundation (Université d'Oxford)

