

SOUS LA DIRECTION DE

Alain Corbin

# Histoire des émotions

*2. Des Lumières  
à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*

# Histoire des émotions

dirigée par Alain Corbin,  
Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello

1. De l'Antiquité aux Lumières  
*Volume dirigé par Georges Vigarello*
2. Des Lumières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle  
*Volume dirigé par Alain Corbin*
3. De la fin du fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours  
*Volume dirigé par Jean-Jacques Courtine*

## Des mêmes auteurs

### Histoire du corps

1. De la Renaissance aux Lumières
2. De la Révolution à la Grande Guerre
3. Les mutations du regard. Le xx<sup>e</sup> siècle  
*Seuil*, « *L'univers historique* », 2005 et 2006  
et « *Points Histoire* », n° 447, 448, 449, 2011

### Histoire de la virilité

1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières
2. Le triomphe de la virilité. Le xix<sup>e</sup> siècle
3. La virilité en crise ? xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle  
*Seuil*, « *L'univers historique* », 2011  
et « *Points Histoire* », n° 501, 502, 503, 2015

# Histoire des émotions

*sous la direction de  
Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine,  
Georges Vigarello*

## 2. Des Lumières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

Volume dirigé par Alain Corbin

Avec Olivier Bara, Serge Briffaud, Anne Carol,  
Alain Corbin, Guillaume Cuchet, Michel Delon,  
Emmanuel Fureix, Corinne Legoy, Judith Lyon-Caen,  
Charles-François Mathis, Guillaume Mazeau, Hervé Mazurel,  
Anouchka Vasak, Sylvain Venayre, Agnès Walch

*Éditions du Seuil*

Ce livre est initialement paru en 2016  
dans une version illustrée dans la collection  
« L'Univers historique ».

ISBN 978-2-7578-8564-2  
(ISBN 978-2-02-117736-7, 1<sup>re</sup> publication)

© Éditions du Seuil, 2016

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

## *Introduction*

Dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle se dessine une attente nouvelle, monte un besoin inédit d'émotions. La notion d'« âme sensible » sort peu à peu de sa gangue, tout au long d'un tâtonnement lexical. À la fin du siècle, c'est chose faite. Le statut des émotions s'est élaboré selon des contraires, oscillant entre la quête de la sensation minimale et celle de l'émoi intense, entre la valorisation du fugitif, des transitions subtiles et celle de l'égarément, qui porte la jouissance ou la terreur à leur comble. Cela concerne principalement la littérature de fiction, peut-être plus que l'expérience intime.

Dans le même temps, l'emprise croissante du sublime, puis du pittoresque, renouvelle les émotions nées de la confrontation au monde naturel. La montagne, la mer, le désert provoquent un complexe régime émotionnel. Face à eux l'étonnement, l'émerveillement, l'horreur désirée, le frisson inconnu composent un faisceau inédit d'émotions.

Les aléas de la météorologie sont désormais ressentis en accord avec ceux du sujet. Cette ascension d'un « moi météorologique » s'accompagne d'une attraction et d'une sensibilité accentuées aux phénomènes naturels les plus saisissants : « grands hivers », orages dévastateurs, tempêtes, « brouillards secs » ; autant de séquences météorologiques désastreuses accompagnées de mouvements populaires nés des terreurs qui semblent, elles aussi, relever du sublime. La Révolution

elle-même empruntera, plus tard, la langue météorologique pour se dire, les récits de ses épisodes étant tissés de métaphores naturelles.

Elle constitue un épiceutre de l'histoire des émotions dessinée dans ce livre. On y décèle, au fil des ans, une affectivité instable et paroxystique qui exalte, galvanise, mais aussi qui épuise. Ceux qui vivent tant d'événements indécis, de commotions réagissent souvent de manière émotionnelle. Ils ont la sensation d'être en permanence transportés, et ils le montrent par des émois qui débordent la pensée : rires tonitruants, torrents de larmes, puissantes clameurs, élans d'amour ; avant qu'aux débordements de joie, de liesse, de haine, d'angoisse, de douleur et de colère ne succède une période durant laquelle semble s'opérer une rétention des émotions. Les transports vécus en ce temps paroxystique ont fortement marqué la mémoire, comme le montrent, par la suite, les correspondances, les autobiographies, les poésies.

À la fin de l'Ancien Régime, observer les souffrances du condamné, son comportement, sa manière de vivre l'humiliation était spectacle. Or, contrairement à l'attente du pouvoir, qui misait sur une pédagogie de l'effroi, les témoins décrivent des individus qui demeureraient insensibles ou, souvent, éprouvaient un plaisir évident face aux souffrances de l'autre. C'est cette insensibilité, tout comme la liesse manifestée au cours des massacres, que la guillotine avait pour but de modifier. On l'institue en théâtre destiné à édifier le peuple des citoyens par le châtement bref des ennemis de la Révolution ; sans que, pour autant, soit éliminé le trouble provoqué par la décapitation.

Le romantisme qui s'impose par la suite au sein des élites établit, de manière décisive, une grammaire des émotions. Les écrivains sont désireux que la forme singulière de leurs émois s'impose à toute la période que l'on qualifie désormais de « XIX<sup>e</sup> siècle ». Bien entendu, cette grammaire émotionnelle, établie par les écrivains, vécue dans le geste même du journal intime et qui s'impose notamment dans la notion de « mal

du siècle », ne correspond peut-être pas à ce qui est vécu par ceux-là mêmes qui l'instituent. Reste que, plus et mieux que naguère, on apprend à formuler ses émotions intimes et l'on s'efforce de les présenter en modèle. La lecture, qui se diffuse peu à peu dans l'épaisseur du corps social au rythme des progrès de l'alphabétisation, augmente la quantité de ceux qui sont en mesure d'apprendre ce code.

La sphère familiale devient aussi théâtre d'une palette nuancée d'émotions. Les larmes, l'exubérance des rires, les atteintes de la voix, les évanouissements parfois tracent le crescendo émotif que l'on décrit. Mais, bien que la famille soit perçue comme un refuge émotionnel, elle est aussi théâtre de contention. On tend, en effet, autant que faire se peut, à y cantonner les signes d'émotion dans la solitude de l'individu.

Entre les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle et les années 1860, la scène sur laquelle se déroulent les émotions sexuelles se trouve radicalement modifiée. L'approfondissement de la distinction anatomique et physiologique entre l'homme et la femme, les méthodes d'observation et d'interrogation de la médecine clinique, la conviction selon laquelle l'idiosyncrasie fait que chaque individu a sa manière de jouir et bien d'autres données bouleversent les représentations des plaisirs, analysés dans le cadre des phénomènes spasmodiques. Les émois et les sommets de la jouissance, considérés comme d'une intensité incomparable, sont alors décrits par les savants avec une précision qui dépasse celle des auteurs de la littérature érotique de naguère. Vers le milieu du siècle, la découverte de l'ovulation et surtout l'analyse de l'orgasme, au sens qu'on lui donne actuellement, puis l'emploi courant, en langue française, du terme « sexualité » renouvellent une fois de plus la conception des émotions.

On aurait tort, comme on le fait bien souvent par comparaison avec le XX<sup>e</sup> siècle, de minimiser le nombre et la violence des conflits qui se sont déroulés entre 1750 et 1900. En ce temps l'armée, la guerre sont laboratoires de régulation affective, écoles de maîtrise de soi. Le champ de bataille est alors

lieu d'agressions sonores, visuelles, tactiles bouleversantes, chaos sensoriel intense qui entraîne les violences paroxysmiques créées par l'effroi, la haine, la joie de la victoire, sans oublier les émotions spécifiques de l'attente du combat.

Les historiens, les yeux fixés sur la rébellion, ont eu tendance à négliger les émotions politiques nées de l'adhésion. Or cette trame oubliée est d'une grande richesse. L'élan, le transport, la mobilisation affective, par l'écrit et l'action, composent un lexique du cœur en politique qu'il importe de prendre en compte ; il n'est pas oublié dans ce livre.

Plus largement étudiées ont été les émotions individuelles et collectives alors *suscitées* par une opposition, souvent conduite avec violence. Il en va ainsi des terribles combats sporadiquement menés sur la barricade, laquelle est caractéristique de ce temps. Elle engendre, elle aussi, une gamme d'émotions paroxysmiques qui ne se confondent pas avec celles du champ de bataille. Elles intensifient les identités politiques, les appartenances, les engagements.

L'époque étudiée dans ce volume a célébré avec force le besoin de donner la mort aux bêtes sauvages. Entre 1840 et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se déploient ce qu'alors on qualifie de « grandes chasses ». Souvent liées à l'expansion coloniale, elles se déroulent en Afrique, en Asie, en Amérique. Ces « grandes chasses » alliaient la quête d'émotions fortes au désir des confins, au goût du monde sauvage, au besoin d'affronter la mort. La rencontre de la bête fauve, la longueur de l'affût, les transes qui l'accompagnent, avant la brusque vision de l'animal, le plaisir du triomphe et de la constitution d'énormes trophées sont devenus inaccessibles dans le monde dit civilisé. Le frisson sauvage, éprouvé en ces occurrences, comme le montre le vocabulaire employé dans les récits, s'associe à l'émotion sexuelle.

On peut considérer la religion comme forme de densification de l'émotion première qu'est le sentiment de l'existence. Le XIX<sup>e</sup> siècle est, en ce domaine, temps d'adoucissement émotionnel. La peur naguère suscitée par un Dieu terrible

s'affaisse au profit de la représentation du bon Dieu. L'Enfer terrifie moins. L'ascension de la croyance au Purgatoire, le culte voué aux âmes que l'on croit y résider, qui reflète un rêve de retrouvailles et, en quelque sorte, d'éternité domestique, la vénération à l'égard de Marie qui s'accroît fortement témoignent d'une affectivité religieuse nouvelle, de type romantique.

Parallèlement se renouvelle l'émotion paysagère, monte le désir de fusion du poète avec la nature qui l'environne. À la fin de la période – que l'on songe à la vogue de l'impressionnisme – cela aboutit à l'impression d'une dissolution, de la disparition du sujet dans le paysage. Ce type de capacité émotive, signe d'élection, ne concerne qu'une aristocratie de l'esprit. La croissance du tourisme et l'émoussement émotionnel qui l'accompagne refoulent les plaisirs élitistes du voyageur, au profit d'émotions plus banales.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle croissent la vogue et l'enthousiasme suscités par les arts du spectacle. Les frissons de plaisir ou de peur que l'on éprouve au théâtre, l'ébranlement nerveux que celui-ci suscite constituent un chapitre essentiel de l'histoire des émotions d'un temps où elles se traduisent souvent de manière paroxystique. Cela, malgré le silence qui peu à peu s'impose dans les salles de concert ; ce dont témoigne particulièrement, à la fin de la période, celui imposé à Bayreuth.

À l'extrême fin du siècle, la longue gamme d'émotions que je viens d'évoquer ainsi que sa grammaire changent de forme. Les savants construisent et utilisent des appareils destinés à jauger la sensibilité individuelle aux messages des sens. Ils traquent l'expression des manifestations des émotions. La psychologie, peu à peu, s'impose, qui entend maîtriser ce domaine.

Reste que le siècle qui fait l'objet de ce volume est celui d'un chapitre fort riche de l'histoire des émotions. L'éveil de l'âme sensible et ce qui en découle dessinent un temps très particulier par ses manières d'être ému, par le lent renouvellement d'émotions spécifiques. Il est alors des façons neuves

d'éprouver la nature, l'autre, la société, que ce soit en son for intérieur ou sur la scène publique. Il était essentiel de traquer tout ce qui relevait, en ce temps, de ce que Rousseau qualifiait de baromètre de l'âme<sup>1</sup>.

ALAIN CORBIN

De 1730  
à l'après-Révolution

## *L'éveil de l'âme sensible*

Michel Delon

Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, Diderot, maître d'œuvre de l'*Encyclopédie*, rédige lui-même un court article « Émotion ». Il propose comme définition : « mouvement léger ; il se prend au physique & au moral ; & l'on dit *cette nouvelle me causa de l'émotion* ; *il avait de l'émotion dans le poulx* ». L'être humain a besoin de tels mouvements physiologiques et psychologiques pour se sentir vivre, pour agir et penser. Il affronte plus volontiers la douleur que l'inaction et l'ennui. Si le terme se prend « au physique & au moral », quel rapport de subordination, de métaphorisation s'établit d'un emploi à l'autre ? L'*Encyclopédie* ne comporte pas d'article « Sensible » proprement dit. L'entrée se contente de renvoyer à « Sens », « Sensation » et « Sensibilité ». À ce dernier terme correspondent deux articles différents. Le premier, « Sensibilité, sentiment », est rédigé par un médecin. Dans la lignée de « Sens » et de « Sensation », il analyse la capacité de tout être vivant à recevoir des impressions du monde extérieur, celles-ci passant par le système nerveux et se concentrant dans le plexus. Nos émotions naîtraient de la dilatation ou de la contraction du plexus. L'article suivant, « Sensibilité (morale) », est signé par le chevalier de Jaucourt ; il passe de la physiologie à la morale. La première sensibilité est une propriété matérielle, que les êtres humains partagent avec les animaux, la seconde serait le privilège qu'auraient les humains de distinguer des émotions positives. Proprement humaine, la

sensibilité devient alors « une sorte de sagacité sur les choses honnêtes », selon les termes de l'article, une solidarité entre les êtres, une aptitude à privilégier l'échange. La sensibilité physique transmet à l'être humain une expérience quotidienne qui se traduit en émotions et se transforme en idées. Telle est la leçon de l'empirisme qui, de Locke à Condillac et aux idéologues, innerve tout le siècle ; elle suggère une continuité du corps à l'esprit, de l'individu à la collectivité, mais elle recouvre bien des ambiguïtés et des contradictions. La sensibilité physique serait-elle suffisante pour gouverner les relations entre les êtres ? L'âme sensible ne serait-elle que le nom donné à un entraînement physique ? Ou bien suppose-t-elle une spiritualité qui distingue radicalement l'homme de l'animal et qui donne une signification particulière aux élans de la sensibilité ?

## LES IDÉES ET LES MOTS

L'hésitation, propre à toute l'époque, sur le statut à accorder à la sensibilité se manifeste dans le tâtonnement lexical et dans le foisonnement néologique. Dans leurs traités médicaux, l'Anglais Francis Glisson au xvii<sup>e</sup> siècle et le Suisse Albrecht von Haller au siècle suivant utilisent le terme *irritabilité* « pour désigner un mode particulier d'une faculté plus générale des parties organiques des animaux, dont il sera traité sous le nom de sensibilité » (*Encyclopédie*, art. « Irritabilité »). L'irritabilité serait propre aux tissus organiques, *mobilité* ou *contractibilité*, provoquant des mouvements et des spasmes. Elle relève strictement de la physiologie et se distingue de la sensibilité et de ses émotions. De même, Jean-Jacques Rousseau parle de l'être *sensitif*, dépendant de son organisation physique, par opposition à l'être *sensible*, dont les émotions sont réglées par une vie spirituelle : « Je ne suis donc pas simplement un être sensible et passif, mais un être actif et intelligent. » L'éveil de la sensibilité chez le

sujet se vit sous forme d'émotions et passe par un retour sur soi qui prouverait l'activité de l'être pensant :

Je me considère avec une sorte de frémissement, jeté, perdu dans ce vaste univers, et comme noyé dans l'immensité des êtres, sans rien savoir de ce qu'ils sont, ni entre eux, ni par rapport à moi. Je les étudie, je les observe ; et, le premier objet qui se présente à moi pour les comparer, c'est moi-même.  
(*Émile*, 1762, livre IV)

Une floraison de termes tente de circonscrire et de préciser l'adjectif *sensible*. Du côté de l'émotion morale, le début du XVIII<sup>e</sup> siècle risque *sentimenté*, qui suggère un investissement psychologique. Fidèle aux principes classiques, l'abbé Desfontaines se moque de l'adjectif qu'il inclut dans son *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle*, régulièrement réédité à partir de 1726. Il cite comme exemple : « Le style de l'élégie doit être doux, naturel, touchant et sentimenté. » Un demi-siècle plus tard, Carmontelle, homme à tout faire de la mondanité aristocratique, dessinateur, décorateur et écrivain, propose *sentimentaire* pour caractériser une femme qui, sous couvert de sentiments, s'autorise une grande liberté de mœurs, dans *Le Triomphe de l'amour* (1773). L'adjectif comporte une nuance critique. Laclos le reprend dans *Les Liaisons dangereuses* (1782). *Sentimentaire* est alors le jeune amant que son amour trop respectueux pour Cécile rend maladroit. Dans *La Femme vertueuse* (1787), imitation anonyme et bien-pensante de Laclos, les libertins se moquent d'un « beau sentimentaire » dont ils se proposent de déchirer le sein « par le spectacle horrible de l'infidélité de sa maîtresse, ou du moins de celle qui lui ressemble ». Le prince de Ligne nomme ses journaux et fragments d'homme de guerre et de cœur *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires* (1795). En 1801, dans *Néologie, ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, Louis Sébastien Mercier propose deux termes :

l'adjectif *sentimenteux*, qui est descriptif et positif, et le substantif *sensiblerie*, qui comporte un jugement critique. Du premier, il explique : « Pourquoi le philosophe qui, comme Sénèque, écrit des sentences peut-il être appelé sentencieux ? et pourquoi l'écrivain qui, comme Rousseau, peint si souvent le sentiment, ne pourrait-il pas être appelé sentimenteux ? » Le substantif est ainsi défini : « Sensiblerie : fausse sensibilité ». Son contemporain, Andréa de Nerciat, au nom d'une sensualité libre et épanouie, persifle les « *sentimenteux délicats* » et les « rigoureux casuistes » qui prétendent ignorer les réalités du plaisir, dans *Félicia, ou Mes fredaines* (1775) : leurs sentiments ne seraient que mensonges par rapport aux désirs sensuels, et la censure qu'ils s'imposent équivaldrait à celle des moralistes traditionnels.

Si l'époque a besoin de tels néologismes, c'est qu'elle hésite sur le statut des émotions et qu'elle s'interroge sur la dépendance des sentiments à l'égard du corps. Le néologisme qui réussit et qui s'impose dans toutes les langues européennes, pour souligner la distance de l'émotion par rapport au substrat physique, est l'anglais *sentimental*. En 1768, Laurence Sterne publie *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Les humains l'intéressent plus que les monuments, les gens de peu le touchent plus que les grands, le contact émotif a plus de poids humain que les objets d'admiration recensés dans les guides de voyage. Tant de récits de voyage recopient les manuels, lui s'attache à des aventures personnelles et inimitables. Au Grand Tour de ses nobles compatriotes, il oppose un éloge du petit. Malgré le titre, il n'atteindra jamais l'Italie et ses ruines spectaculaires. Dans une série de chapitres courts, il s'attache au détail de la vie quotidienne. Dès l'année suivante paraît une traduction française sous le titre de *Voyage sentimental par M. Stern sous le nom d'Yorick*. Joseph-Pierre Frénais, le traducteur, justifie le néologisme :

On y verra partout un caractère aimable de philanthropie qui ne se dément jamais, et sous le voile de la gaîté, et même quelquefois

de la bouffonnerie, des traits d'une sensibilité tendre et vraie, qui arrache des larmes en même temps qu'on rit. Le mot anglais *sentimental* n'a pu se rendre en français par aucune autre expression qui pût y répondre, et on l'a laissé subsister. Peut-être trouvera-t-on en lisant qu'il mériterait de passer dans notre langue.

Une traduction nouvelle paraît en l'an IX (1801). Paulin Crassous estime l'adjectif *sentimental* nécessaire « pour les choses inanimées auxquelles on ne saurait appliquer l'épithète *de sensible* », de même que *romanesque* s'applique aux êtres humains et *romantique* aux paysages. Un voyage sentimental est ainsi défini comme les aventures d'un cœur à la recherche d'émotions. En Allemagne, Joachim Christoph Bode traduit le roman de Sterne sous le titre *Yoriks empfindsame Reise* et, en Italie, un premier traducteur publie le *Viaggio sentimentale* en 1792, puis le poète Ugo Foscolo reprend l'expression en 1813<sup>1</sup>.

L'Europe entière est envahie par les imitations, comme si elle attendait ce mot qui résume un besoin nouveau d'émotions. La normalisation des conduites à l'âge classique intériorise les sensations et valorise l'écho moral qu'elles suscitent. Le Francilien Jean-Claude Gorjy compose un *Nouveau voyage sentimental* (1784), le Genevois François Vernes *Le Voyageur sentimental, ou ma promenade à Yverdon* (1786). Autre Francilien, Pierre Blanchard se présente comme un soldat de la République et donne un *Rêveur sentimental* (an IV, 1796). Le modèle de Rousseau se mêle à celui de Sterne dans ces textes qui suivent pas à pas le promeneur ou le rêveur, prompt à s'émouvoir devant les spectacles de la vie et à s'éprendre des jolies personnes rencontrées. Ces récits prennent souvent la forme de monologues intérieurs. Le ton *sentimental* est la revendication d'un droit à parler de soi. Avec la Révolution, cette veine sensible s'oriente vers le modérantisme et le refus de la violence. Gorjy publie les *Tablettes sentimentales du bon Pamphile, pendant les mois d'août, septembre, octobre et novembre, en 1789* (1791) et François

Vernes *Le Voyageur sentimental en France sous Robespierre* (an VII, 1799). Sterne donnait l'exemple d'émotions tendres qui semblent difficilement compatibles avec les grands enjeux de la liberté publique. Le bon Pamphile prend ainsi la parole :

Il n'y a pas moyen d'y tenir. C'est partout un esprit de parti ! une exaltation d'idées ! un despotisme dans les opinions !... Il n'est pas même permis d'être modéré. Il faut, suivant ceux avec qui l'on se trouve, être whig ou tory jusqu'au fanatisme, et, si l'on ose voir ou le moindre défaut dans le système pour lequel ils sont, ou le moindre bien dans celui pour lequel ils ne sont pas, c'est s'exposer à éveiller contre soi toutes les passions.

La plupart des néologismes qui accompagnent ce qu'on pourrait nommer avec les Allemands une ère de la sensibilité n'ont pas été retenus par la langue. Seuls l'adjectif *sentimental* et le substantif *sentimentalisme* ont perduré pour désigner la réceptivité du sujet sensible, avide de jouir de ses émotions. Les deux termes sont susceptibles d'une nuance péjorative ; ils peuvent ironiser sur la facilité à s'attendrir et à larmoyer sur les malheurs du monde et sur les siens propres.

Le propre de l'époque, en France surtout, est de ressentir une « disette de mots » plus marquée qu'en des temps antérieurs qui n'en souffraient « qu'autant qu'il était nécessaire pour obliger chacun des hommes à augmenter ses propres connaissances par un travail opiniâtre » (*Encyclopédie*, discours préliminaire). Diderot s'intéresse à ce travail qui fait trouver des équivalents métaphoriques ou des périphrases à tous ceux qu'une infirmité empêche de maîtriser l'ensemble des ressources d'une langue. Dans la *Lettre sur les aveugles* (1749), puis la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), il prend l'exemple de deux handicaps sensoriels. Celui à qui il manque un sens trouve une compensation dans un jeu d'équivalences. « J'ai remarqué que la *disette de mots* produisait aussi le même effet 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 » (*Lettre sur les aveugles*). La normalisation linguistique en France a éliminé de la langue officielle les patois, les mots populaires ou techniques. Les voyageurs qui s'écartent des routes habituelles, les savants qui entreprennent de décrire les mondes lointains, les sentimentaux qui cherchent à raconter le détail de leur expérience intime se heurtent à la même pauvreté de la langue. Bernardin de Saint-Pierre manque des termes qui lui permettraient de dire précisément le spectacle du lever et du coucher d'un soleil sous les tropiques : « C'est un spectacle qu'il n'est pas moins difficile de décrire que de peindre », annonce-t-il dans son *Voyage à l'Île-de-France, par un officier du Roi* en 1773, avant de se risquer au tableau des couleurs dans le ciel. L'attention aux nuances du réel prouve une sensibilité accrue, encouragée par des horizons nouveaux. Les lecteurs de Rousseau et de Bernardin relèvent le même défi pour célébrer une nature qui dépasse le langage et qui déborde l'expression humaine. En l'an VII, le médecin André Joseph Canolle abandonne ses travaux d'hygiène sociale et chante *Les Délices de la solitude*. Il imagine un jardin des Hespérides.

Comment décrire son parfum, cette essence éthérée qui transporte l'âme de l'ivresse la plus voluptueuse ? Sa délicieuse saveur est encore plus indéfinissable ; la langue manque d'expression pour décrire les sensations qui l'affectent le plus agréablement. À l'exemple du cœur, pour trop sentir elle est muette.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Benjamin Constant théorise la pauvreté de la langue, tout aussi incapable de rendre la richesse infinie de la Création que de mettre des mots sur toutes les nuances du cœur :

Tous nos sentiments intimes semblent se jouer des efforts du langage : la parole rebelle, par cela seul qu'elle généralise ce qu'elle exprime, sert à désigner, à distinguer, plutôt qu'à définir.

Instrument de l'esprit, elle ne rend bien que les notions de l'esprit. Elle échoue dans tout ce qui tient, d'une part aux sens et de l'autre à l'âme. Définissez l'émotion que vous causent la méditation de la mort, le vent qui gémit à travers les ruines ou sur les tombeaux, l'harmonie des sons ou celles des formes. Définissez la rêverie, ce frémissement intérieur de l'âme, où viennent se rassembler et comme se perdre dans une confusion mystérieuse toutes les jouissances des sens et de la pensée.

(*De la religion, considérée dans sa source, ses formes et son développement*, 1824-1830)

Le vocabulaire philosophique souffre du même déficit lexical. Alors que l'Europe des Lumières adopte la leçon de John Locke, selon laquelle l'expérience sensorielle constitue progressivement l'être humain, les termes font défaut pour exprimer la philosophie nouvelle ; l'*Encyclopédie* rappelle ainsi que, pour nombre de penseurs de l'Antiquité, nous ne connaissons les choses qu'en tant qu'elles sont reçues dans l'esprit « par le canal des sens : ainsi, leur premier principe est qu'il n'y a rien dans l'entendement qui n'ait passé par les sens, *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* » (art. « Dialectique »). La leçon antique doit trouver un nom nouveau, tandis que les défenseurs de l'orthodoxie religieuse et philosophique s'inquiètent de cette insistance sur le rôle joué par nos sens et du risque d'effacement de la spécificité intellectuelle et spirituelle de la créature humaine. Les polémiques jouent sur la confusion lexicale entre la sensorialité et la sensualité. Nous parlons aujourd'hui de *sensualisme* ou d'*empirisme*, mais les deux termes ne sont employés dans un sens philosophique que depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle. *Sensualisme* l'a été dans le cadre d'une critique de la pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle où la connaissance par les sens était implicitement dévaluée comme un laisser-aller aux sollicitations des sens. Le terme *empirisme*, qui désignait une pratique de la médecine, réduite à la charlatanerie ou bien fondée sur l'observation<sup>2</sup>, a servi à caractériser une doctrine qui substitue

l'expérience aux idées innées et l'information sensorielle à l'abstraction idéaliste.

Alors que l'idéalisme privilégie la métaphore de la vue et de la clarté, et que la raison est considérée comme un regard saisissant la réalité, l'empirisme recourt aux autres sens, jugés inférieurs. Dans le *Traité des sensations* (1754), Condillac imagine une statue limitée au sens de l'odorat. Agréables ou désagréables, les odeurs transforment les sensations en émotions, susceptibles de faire agir. La mémoire permet les comparaisons, la formation des idées et la constitution progressive d'un être intelligent. Dans le sillage de Condillac, Diderot pense le développement d'êtres privés de la vue ou de l'ouïe et de la parole. L'aveugle est libre de nombre de préjugés et, par le toucher, il est capable de percevoir et de comprendre le monde qui l'entoure. Il voit par la peau. L'information fournie par la main devient la métaphore de l'expérimentation et même du goût esthétique. Diderot définit l'expérimentation comme une suite de tâtonnements et le jugement esthétique comme « un *tact* très-délicat, très-fin, très-délié » (*Salon de 1767*). Il se risque à préciser sa définition : « Avant que d'aller plus loin, vous me demanderez ce que c'est que ce *tact* ? Je vous l'ai déjà dit : c'est une habitude de juger sûrement, préparée par des qualités naturelles, et fondée sur des phénomènes et des expériences, dont la mémoire ne nous est pas présente. » Des philosophes fondaient le jugement esthétique sur un sens inné du beau ; Diderot lui préfère ce tâtonnement qui nous habitue à apprécier les œuvres d'art. On a pu considérer le XVIII<sup>e</sup> siècle comme l'époque de « la valorisation du toucher<sup>3</sup> ». L'*Encyclopédie* définit ce dernier comme « de tous nos sens le plus grossier, mais en même temps le plus étendu, en ce qu'il embrasse plus d'objets que tous les autres ensemble : même quelques-uns réduisent tous les autres sens au seul sens de l'attouchement » (art. « Toucher »). Il se trouve à l'origine de la sculpture, mais aussi de la peinture, où l'on parle de la *touche* d'un peintre, et de la musique où l'on *touche* un clavecin, où l'on *pince* une harpe. Le clavecin

oculaire, imaginé par le père Castel, établit une équivalence entre les sons et les couleurs. Le toucher devient une image pour rendre compte d'une relation morale : on est touché par l'objet aimé, celui-ci s'impose à nous comme *touchant*.

Le mythe de Pygmalion inspire au XVIII<sup>e</sup> siècle peintres, sculpteurs et romanciers. Il propose une fable sur le toucher. Le sculpteur qui modèle Galatée en tombe amoureux. La manipulation de la matière se change en caresse de la peau, le toucher se change en sentiment. Le mythe est susceptible de deux lectures. Dans *Pygmalion, ou la Statue animée* (1741), Bourreau-Deslandes interprète le mythe dans un sens matérialiste. Le sculpteur travaille le marbre pour le faire ressembler à une femme, qui hante ses rêves, et observe le moment « où la matière étendue devait passer à un état plus parfait ou du moins plus perfectionné ». Un tel changement est progressif et assure une transition inouïe. « Il y a un éloignement infini d'un état à l'autre ; mais cet infini s'achève dans un temps très fini. » Le jeu sur le fini et l'infini dans la fable recouvre le passage de l'expérience sensorielle au jugement chez chaque être humain : « [...] un enfant au berceau ressemble à quelque chose de brut, et de plus brut encore, de plus informe que du marbre. La machine se développe [...], acquiert toute sa perfection, on voit la pensée et le raisonnement prendre des accroissements successifs, on leur voit plus de force, de netteté, plus d'union et de sympathie ». *Sympathie* : le dernier terme dote la machine non plus seulement d'un pouvoir de raisonnement, mais celui d'une vie morale. La perfection n'indique pas une qualité essentiellement différente, mais le dernier degré d'une évolution. Rousseau interprète différemment le même motif dans une scène lyrique, *Pygmalion* (1771), destinée à être accompagnée par la musique. Il insiste sur la dimension affective du lien entre l'artiste et sa créature. La première parole de Pygmalion est désespérée : « Il n'y a point là d'âme ni de vie. » Mais s'opère un prodige d'amour qui anime la statue. Le toucher n'est plus seulement sensuel, il devient prise de conscience de

soi et continuité morale entre les êtres. « *Galathée se touche et dit : Moi. [...] Elle pose sa main sur lui ; il tressaille, prend cette main, la porte à son cœur, et la couvre d'ardents baisers. Galathée avec un soupir : Ah ! c'est encore moi* »<sup>4</sup>. Un saut qualitatif s'est opéré entre le tact et le sentiment, le toucher et la conscience. La complémentarité de la langue et de la musique suggère la différence entre la sensorialité et le sentiment. L'émotion amoureuse est en continuité avec le plaisir sensuel chez André-François Bourreau-Deslandes, elle marque une supériorité qualitative par rapport au simple contact physique chez Jean-Jacques Rousseau.

Une floraison lexicale, similaire à celle qui concerne le tact, est repérable à propos du goût. Lorsque le XVIII<sup>e</sup> siècle met en cause l'appréciation du beau à partir de critères rationnels universels, il recourt à la métaphore gustative. L'émotion, suscitée par l'œuvre d'art, serait comparable au plaisir que donne la bonne chère : elle s'éprouve avant de se raisonner. Telle est la thèse développée par l'abbé Dubos (1670-1742) dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* qui, publiées en 1719, nourrissent tout le siècle.

Il est en nous un sens fait pour connaître si le cuisinier a opéré suivant les règles de son art. On goûte le ragoût et, même sans savoir les règles, on connaît s'il est bon. Il en est de même en quelque manière des ouvrages de l'esprit et des tableaux faits pour nous plaire et nous toucher. Il est en nous un sens destiné à juger du mérite de ces ouvrages, qui consistent en l'imitation des objets touchants dans la nature<sup>5</sup>.

Pour ne pas réduire l'émotion esthétique à un simple plaisir du palais, Dubos parle dans la suite du texte d'un « sixième sens qui est en nous, sans que nous voyions ses organes ». La description du plaisir lié au sentiment souligne l'idée de mouvement : « Le cœur s'agite de lui-même et par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant [...]. » Les « Réflexions

sur le goût » de l'abbé Gédoyne (1677-1744), contemporain de Dubos, partent de la même comparaison entre sens propre et sens métaphorique :

Au propre, c'est celui de nos cinq sens, par lequel nous discernons les saveurs. Au figuré, ce sera donc ce qui nous fait discerner le bon et le mauvais, dans les ouvrages de l'esprit et de l'art. En effet, comme les saveurs sont l'objet du goût matériel et physique, de même les ouvrages de l'esprit et de l'art sont l'objet du goût moral<sup>6</sup>.

Mais l'identité de mot recouvre des réalités d'un tout autre ordre. L'émotion spécifique à la contemplation esthétique ne trouve pas le vocabulaire qui lui serait nécessaire<sup>7</sup>.

L'expression « sixième sens » apparaît régulièrement au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle pour suggérer un instinct divin ou simplement éthique qui dépasserait la simple expérience sensorielle. Dans sa réponse aux traités matérialistes qu'il intitule *Les Adorateurs, ou les Louanges de Dieu* (1769), Voltaire chante ce sixième sens, « le plus exquis de tous », « celui qui unit si délicieusement les deux sexes, celui dont le seul désir surpasse toutes autres voluptés, celui qui, par ses seuls avant-goûts, est un plaisir ineffable ». Les regards, par exemple, sont « les avant-coureurs de la jouissance ». Il faut l'imagination d'un romancier comme Casanova pour essayer de donner un contenu original à ce sixième sens. *L'Icosaméron* (1788) raconte la découverte d'une société au cœur de la Terre. Les deux héros font la connaissance des Mégamicres, dont le nom unit paradoxalement le petit et le grand, et se laissent faire des massages à l'aide d'herbes et de fleurs.

Les délicieux parfums de ces végétaux portèrent une nouvelle volupté dans nos âmes ; celui de nos sens qui en jouit le plus particulièrement ne fut, comme peut-être vous pensez, ni l'odorat ni le goût, mais un sixième sens différent de tous les autres, dont l'action parvenait à notre connaissance par les moyens des nerfs

et du sang, qui en restaient pénétrés par le tact délié dont notre peau froissée était agitée. (2<sup>e</sup> journée)

La découverte d'une sensibilité plus riche suppose une nouvelle répartition des pratiques sensorielles. Ainsi, la musique est ressentie tactilement :

Le canal qui conduit à leur âme la divine harmonie de leur musique est, outre celui de l'ouïe, toute la peau qui couvre leur corps, au point que ceux qui sont décorés de toges, de manteaux, d'exomides [tuniques courtes à l'antique], s'en dépouillent souvent pour jouir entièrement de sa beauté et pour lui en ouvrir tous les chemins qui peuvent la faire aller en droiture à leur âme [...]. (4<sup>e</sup> journée)

L'âme selon Casanova est bien proche de la peau. On a souvent pensé la mise en place de la « civilisation des mœurs » comme un apprentissage d'une sensibilité médiata et distanciat, comme un dépassement des sensations au profit de sentiments intériorisés. On peut aussi parler d'une double promotion de la sensibilité physique, qui acquiert la dignité de la sensibilité morale, et de la sensibilité morale, qui conserve un poids de chair et de sensualité. Ces deux sensibilités fondent-elles une universalité humaine ou bien une relativité selon les individus ? Le rapport entre elles débouche sur des ambiguïtés et des apories, qui s'expriment dans la recherche d'une langue nouvelle et dans l'invention de fictions.

## PUISSANCE DE L'ÉVEIL, PLAISIR DE L'ENDORMISSEMENT

Selon les leçons de l'empirisme, l'être humain est d'abord une histoire, faite d'un développement, d'une maturité, puis d'un affaiblissement, voire d'un double processus permanent de déploiement et de vieillissement. Il se définit moins par une essence, un caractère fixe, que par une expérience et un réseau

de relations. Il naît moins qu'il ne devient. La pensée et la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle se penchent avec prédilection sur les débuts de la vie, les prémices de la conscience. La religion a fourni un récit de la Genèse et une histoire du premier homme. Les sciences naturelles proposent un nouveau récit en relation avec les observations expérimentales. Buffon a fait sensation au milieu du siècle lorsqu'il a fait parler un premier homme, purement naturel, qui se sépare de son environnement et affirme son autonomie. Le développement se trouve dans une section consacrée aux « sens en général ». Une prééminence est accordée au toucher, principe de contact et d'objectivité :

C'est par le toucher seul que nous pouvons acquérir des connaissances complètes et réelles, c'est ce sens qui rectifie tous les autres sens dont les effets ne seraient que des illusions et ne produiraient que des erreurs dans notre esprit, si le toucher ne nous apprenait à juger<sup>8</sup>.

Pour comprendre comment s'opère le développement de ce sens, Buffon imagine le premier homme tel qu'il s'éveillerait « tout neuf pour lui-même et pour tout ce qui l'environne » : « Je me souviens de cet instant plein de joie et de trouble où je sentis pour la première fois ma singulière existence ; je ne savais ce que j'étais, où j'étais, d'où je venais. J'ouvris les yeux ; quel surcroît de sensation ! » L'émotion première est euphorique, « sentiment inexprimable de plaisir », chaque fois relancé par une alternance de crainte et d'élan au rythme du jour et de la nuit. L'être exerce progressivement sa vue et son ouïe, puis pose la main sur son corps et prend conscience d'une existence propre : « Tout ce que je touchais sur moi semblait rendre à ma main sentiment pour sentiment, et chaque attouchement produisait dans mon âme une double idée. » Cette expérimentation de soi donne à l'homme une conscience de la relativité des sens et de la nécessité d'un contrôle critique par le toucher ; il peut alors exercer la même vérification sur les objets extérieurs.

La progression dans la maîtrise de soi et du monde s'accompagne d'un raffinement de ce rapport. La vue et le toucher procurent une gamme de plaisirs, la consommation d'un fruit assure une jouissance : « Quelle saveur ! quelle nouveauté de sensation ! jusque-là je n'avais eu que des plaisirs, le goût me donna le sentiment de la volupté. » La confrontation avec un nouvel être, distinct et différent, consacre une nouvelle étape du développement humain et fait découvrir une jouissance inédite, échange moral et physique. L'être devient un individu dans l'élan vers autrui et dans le don amoureux de soi : « Cette volonté vive acheva mon existence, je sentis naître un sixième sens. » Le glissement s'est opéré de la sensation au sentiment, du toucher à l'attouchement, et le tâtonnement s'est précisé en étreinte. L'émotion dans ces pages se confond avec un mouvement d'appropriation du monde par la connaissance et le travail. Les règnes, minéral, végétal, animal, sont à la disposition de l'homme appelé à coloniser l'espace et à exploiter les ressources de la nature. Le couple initial sert de métonymie de la communauté humaine et les premiers jours imaginés par le naturaliste sont l'image d'une histoire qui prend le sens d'un progrès. Les moments négatifs de l'expérience, les résistances du réel, les limites de l'humain et la mort ne semblent pas entraver le sentiment de liberté et l'assurance d'une plénitude. « J'existais trop pour craindre de cesser d'être. » L'époque projette sur le premier homme les émotions du savant qui mesure et comprend le monde, de l'entrepreneur qui construit des mines et des fabriques pour produire des biens de consommation.

La philosophie et la fiction du XVIII<sup>e</sup> siècle ne cessent de multiplier les variations sur cette naissance à la vie qui constitue une Genèse sans créateur divin. La philosophie y propose un schéma pour la constitution des connaissances et la formation des idées, la fiction y développe des récits de la diversification des sentiments. La statue de Condillac devient odeur de rose, d'œillet, de jasmin, de violette, avant de distinguer les odeurs plus ou moins fortes, agréables ou désagréables,

présentes ou passées. La mémoire et la comparaison fondent le jugement. La même démonstration est menée pour chacun des autres sens, puis pour leur association. Les sensations apparaissent comme la seule source de connaissance, la réflexion n'en est qu'une forme dérivée. Guillard de Beaurieu a composé un roman, *L'Élève de la nature* (1764), qu'on a parfois attribué à Rousseau, tant il reste proche de la thèse défendue dans *l'Émile* : la meilleure éducation est celle qui préserve l'enfant de l'influence pernicieuse de la société. Il a imaginé la fiction d'un petit élevé selon la pure nature, c'est-à-dire, en réalité, artificiellement à l'écart de toute vie sociale. C'est « l'élève de la nature » qui raconte son histoire à la première personne. Livré à lui-même, il ne se développe qu'à partir des accidents dans le cours de son enfance : besoins vitaux qui ne sont plus satisfaits par ses éducateurs invisibles, chocs causés par les changements de ses habitudes. La construction de son être est détaillée à chaque étape.

Deux portes de mon âme étaient encore fermées : l'odorat et le toucher. [...] Étant entré dans un petit bois voisin de ma cabane, j'y respirai ce que l'on peut appeler les parfums du matin, l'odeur suave du réveil de la nature [...]. À cette odeur s'unissait une verdure riante sur laquelle l'aurore venait de répandre des trésors aussi réels que les perles et les diamants en sont de chimériques. Les heureux habitants de ces retraites, les oiseaux, chantaient leur bonheur, leurs plaisirs, et célébraient le retour du soleil<sup>9</sup>.

L'enfant s'enivre de parfums et de chants. Comment dire de telles délices ? « C'était avec des transports que la langue française exprime difficilement, et qu'en latin on nommerait *lascivia*, mot qui dans cette langue ne présente pas l'idée obscène de celui par lequel nous le rendons. » Les violences de la nature, la mort et la pourriture, la solitude sont autant d'expériences négatives que le personnage doit dépasser. Une compagne lui est ménagée et l'éducation idéale se parfait dans une forme d'utopie insulaire. L'éducation et la réflexion

politique sont traversées par un même rêve de retour à un modèle premier, hantées par les mêmes tableaux : la naissance d'un homme neuf et la régénération du corps politique.

Ces « éducations négatives<sup>10</sup> » écarteraient toutes les erreurs des modèles sociaux existants pour réinventer une société sur de nouvelles bases, conformes à l'ordre naturel. Les « enfants de Psammétique » peuvent être de jeunes naufragés coupés de leur métropole et transformés en petits Robinsons, ou des objets d'expérience comme ceux du souverain égyptien, selon la fable rapportée par Hérodote. Les élèves sous l'œil attentif de leur pédagogue ressemblent aux créatures modelées par Prométhée ou à la statue de Pygmalion. Le plancher de l'atelier ressemble à *la tabula rasa* théorisée par Locke ou Condillac. Journaliste et romancier, Meusnier de Querlon a consacré un récit aux « Hommes de Prométhée ». Il se plaît à décrire l'éclosion de la conscience dans les figurines de terre, passant « du néant à l'être » :

Éblouis par la lumière qui les environne, à peine ils ont assuré leurs faibles paupières que leurs premiers regards tombent sur eux-mêmes. Bientôt ils sont entraînés sur d'autres objets. L'azur éclatant d'un ciel sans nuages, le cristal d'une onde pure et aussi transparente que l'air, l'émail des prairies, le vert des campagnes, celui des forêts ; toutes ces couleurs que la Nature semble assortir et varier pour le seul plaisir de la vue, tour à tour enchantent leurs yeux, y entrent agréablement et sans confusion, et, dilatant leurs tendres membranes, y tracent leurs douces images. L'univers semble, en ce moment, sortir exprès pour eux du chaos<sup>11</sup>.

Le chant de grâce traditionnel au Créateur et l'adoration d'une Providence bienveillante sont laïcisés dans une extase sensuelle et immanente. Ordre spontané, la nature serait « sans confusion » et rationnelle avant l'éveil de la raison humaine. Le bon fonctionnement des organes sensoriels s'épanouit en plaisir sentimental, l'harmonie entre le cadre naturel et les humains, la complémentarité des humains, culminent dans

l'accouplement amoureux. Le trouble érotique se trouve débarrassé de toute idée de faute ou de gêne, il est élevé au rang d'acte sacré par sa conformité aux lois supérieures de la Nature. « Cependant la Nature, appliquée à diriger dans ses voies ces premiers hommes, se hâte d'achever l'ouvrage de leur industrieux artisan. Elle-même chante leur hyménée : ils passent de délices en délices, des bras de Morphée dans ceux de l'amour. » Tous les drames de la possession et de la jalousie qui nourrissent la littérature dramatique et romanesque sont oubliés dans ce retour à une nature baptismale.

Le goût du matin en montagne est commun à Jean-Jacques Rousseau, celui qui croyait au ciel, et à Diderot, celui qui n'y croyait pas. Matin majestueux et spectaculaire chez l'un, plus variable et tourmenté chez l'autre. L'enseignement moral et religieux de l'*Émile* est présenté dans la *Profession de foi du vicair savoyard*.

On était en été ; nous nous levâmes à la pointe du jour. Il me mena hors de la ville, sur une haute colline au-dessous de laquelle passait le Pô, dont on voyait le cours à travers les fertiles rives qu'il baigne. Dans l'éloignement, l'immense chaîne des Alpes couronnait le paysage. Les rayons du soleil levant rasaient déjà les plaines, et projetant sur les champs par longues ombres les arbres, les coteaux, les maisons, enrichissaient de mille accidents de lumière le plus beau tableau dont l'œil humain puisse être frappé. On eût dit que la nature étalait à nos yeux toute sa magnificence pour en offrir le texte à nos entretiens<sup>12</sup>.

La leçon se confond avec l'émotion provoquée par le spectacle du soleil levant sur la chaîne de montagnes. La nature cultivée est en continuité avec la nature sauvage, le massif imposant s'harmonise avec les silhouettes humaines. L'émoi est proche chez Diderot qui appelle l'artiste à se lever tôt pour profiter du spectacle grandiose.

Va voir le soleil se lever et se coucher, le ciel se colorer de nuages. Promène-toi dans la prairie autour des troupeaux ; vois

les herbes brillantes des gouttes de la rosée ; vois les vapeurs se former sur le soir, s'étendre sur la plaine et te dérober peu à peu la cime des montagnes. Quitte ton lit de grand matin, malgré la femme jeune et charmante près de laquelle tu reposes ; devance le retour du soleil. Vois son disque obscurci, les limites de son orbe effacées, et toute la masse de ses rayons perdue, dissipée, étouffée dans l'immense et profond brouillard [...]. Tourne tes regards vers les sommets des montagnes ; les voilà qui commencent à percer l'océan vaporeux. Précipite tes pas, grimpe vite sur quelque colline élevée, et de là contemple la surface de cet océan qui ondule mollement au-dessus de la terre<sup>13</sup>.

L'apostrophe s'adresse à Louthembourg qui expose des paysages au Salon de 1765. Diderot est sans doute plus sensible que Rousseau au mouvement incessant de la nature et au fréquent changement de temps. Il exhorte le peintre à devenir le rival du Créateur, à se faire créateur lui-même pour permettre à l'homme d'embrasser un paysage fluctuant. Deux ans plus tard, dans le Salon de 1767 où triomphe Joseph Vernet, un sublime paysage de montagne offre pareillement au narrateur le texte d'un entretien philosophique qui évoque un monde sans aube inaugurale. Quelques années plus tard encore, Diderot se lève lui-même avant l'astre du jour pour contempler la campagne, son regard se fait plus technique :

Je promène mes regards sur un paysage varié par des montagnes tapissées de verdure [...]. Toute cette scène silencieuse et presque monotone a sa couleur terne et réelle. Cependant l'astre du jour a paru, et tout a changé par une multitude innombrable et subite de prêts et d'emprunts ; c'est un autre tableau où il ne reste pas une feuille, pas un brin d'herbe, pas un point du premier. (*Pensées détachées sur la peinture*, 1777)

Lecteur de Rousseau et de Diderot, Théodore Vernier s'éloigne de la vie politique sous l'Empire pour chanter *Les Délices de la vie champêtre* (1808) :

Nul ne peut résister à l'impression que l'aurore naissante fait sur nos âmes ; on ne peut la contempler sans extase [...]. Les sensations que l'on a éprouvées se retracent sans cesse à notre imagination, et font regarder comme digne d'envie le bonheur de celui qui, dans un beau jour, peut gravir sur le sommet d'une montagne pour se procurer une telle jouissance [...]. On croit voir l'univers renaître et sortir de nouveau du chaos.

Au miracle quotidien de l'aube répond la douceur du soir. À la plénitude du début de la journée répond le rétrécissement sur le pur présent. Dans sa Cinquième promenade, le promeneur solitaire se montre « plongé dans mille rêveries confuses mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant ne laissaient pas d'être à [son] gré cent fois préférables à tout ce [qu'il avait] trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie ». Il passe le soir au bord du lac « dans une rêverie délicieuse »<sup>14</sup> où la nuit le surprend sans qu'il s'en soit aperçu. Il atteint le pur sentiment de l'existence, vidé de toute sensation extérieure. L'entrée dans la gloire du jour levant n'a d'égal que cette descente du soir sur un corps fatigué par la journée et une conscience en paix avec elle-même. Au sentiment d'avoir bien rempli sa journée s'ajoute une plénitude physique. Diderot décrit le même plaisir du soir qui vient, dans l'article « Délicieux » de l'*Encyclopédie*. Il cherche à répondre à la question : qu'est-ce qu'un repos délicieux ?

Celui-là seul en a connu le charme inexprimable, dont les organes étaient sensibles & délicats ; qui avait reçu de la nature une âme tendre & un tempérament voluptueux ; qui jouissait d'une santé parfaite ; qui se trouvait à la fleur de son âge ; qui n'avait l'esprit troublé d'aucun nuage, l'âme agitée d'aucune émotion trop vive ; qui sortait d'une fatigue douce & légère, & qui éprouvait dans toutes les parties de son corps un plaisir si également répandu, qu'il ne se faisait distinguer dans aucun. Il ne lui restait dans ce moment d'enchantement & de faiblesse, ni mémoire du passé, ni désir de l'avenir, ni inquiétude sur le présent.

Le rêveur de Rousseau n'a plus « besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ». Pour l'homme fatigué de Diderot :

Le temps avait cessé de couler [...], parce qu'il existait tout en lui-même ; le sentiment de son bonheur ne s'affaiblissait qu'avec celui de son existence. Il passait par un mouvement imperceptible de la veille au sommeil ; mais sur ce passage imperceptible, au milieu de la défaillance de toutes ses facultés, il veillait encore assez, sinon pour penser à quelque chose de distinct, du moins pour sentir toute la douceur de son existence : mais il en jouissait d'une jouissance tout à fait passive, sans y être attaché, sans y réfléchir, sans s'en réjouir, sans s'en féliciter.

La scène d'endormissement peut aussi valoir comme une image de la fin de vie apaisée et sereine de l'athée vertueux.

Le rêveur rousseauiste et l'homme fatigué de Diderot ont bien rempli leur journée : Rousseau a herborisé, on ne sait à quoi s'est consacré l'homme fatigué de Diderot, mais il n'a pas chômé. La jouissance d'un pur présent n'échappe pas, dans le récit qui en est fait, à l'inscription dans une temporalité. Les deux crépuscules sont des moments de passage, surgissement du jour ou glissement vers la nuit. La concentration sur l'instant reste liée à la conscience d'une histoire. Rousseau raconte dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) une autre expérience d'existence réduite à elle-même. Au cours d'une promenade à Ménilmontant, il est renversé par un chien danois qui accompagne un carrosse, il perd connaissance et reprend conscience comme le premier homme de Buffon, comme une créature de Prométhée ou un « élève de la nature ». Son réveil correspond paradoxalement à la tombée de la nuit.

La nuit s'avancait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première impression fut un sentiment délicieux [...]. Tout entier au moment présent je ne me souvenais de rien ;

je n'avais nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver ; je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais [...]. Je sentais dans tout mon être un calme ravissant auquel chaque fois que je me le rappelle je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus<sup>15</sup>.

Le simple sentiment de l'existence ne peut se ressentir qu'au terme d'une promenade sur une colline qui domine la capitale, où Rousseau a fait le bilan de sa vie. L'oubli du passé, le bonheur passif s'expriment dans la remémoration de l'accident et dans le récit de la promenade.

Les moments de pur présent apparaissent comme le point de départ d'une échelle des sensations et des sentiments dont le siècle ne cesse d'établir la gradation. Dans le discours préliminaire de l'*Encyclopédie*, d'Alembert rappelle la « généalogie et filiation de nos connaissances » à partir des sensations, selon les principes de Locke et de Condillac, et entreprend de « déterminer, s'il est possible, quelle gradation observe notre âme dans ce premier pas qu'elle fait hors d'elle-même, poussée, pour ainsi dire, et retenue tout à la fois par une foule de perceptions, qui d'un côté l'entraînent vers les objets extérieurs, et qui de l'autre, n'appartenant qu'à elle, semblent lui circonscrire un espace étroit dont elles ne lui permettent pas de sortir ». Le développement de l'individu comme celui de la communauté humaine s'accomplit selon des étapes dont les éducateurs et les historiens cherchent à établir l'ordre. Le pédagogue d'Émile ménage la gradation qui fait passer l'enfant d'un moment à l'autre de son développement, tandis que le libertin respecte les gradations qui sont les préliminaires obligés de la séduction. Le premier emploi du terme au pluriel semble se trouver sous la plume de Crébillon dans un conte de fée à décor oriental, *Tanzai et Néadarné, ou l'Écumoire* (1734). Un génie parvient à tromper la princesse, éprise de son mari. « De là, en homme qui connaît le prix des gradations, il la prit dans ses bras, l'y serra voluptueusement et, par des caresses faites à propos, lui donna

insensiblement une idée assez vive du plaisir, pour qu'elle ne pût plus s'occuper d'autre chose. » Les gradations constituent un entraînement physique, un éveil difficilement réversible du désir. Quatre ans plus tard, dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, qui se déroule dans la France contemporaine, le jeune narrateur apprend de celle qu'il courtise les règles des bienséances amoureuses qui ne sont qu'un savoir-vivre libertin. « Elle ajouta à cela mille choses finement pensées, et me fit enfin entrevoir de quelle nécessité étaient les gradations. » Le terme qui n'appartenait jusque-là qu'à des vocabulaires spécialisés et techniques devient un élément essentiel d'une pensée du devenir et de l'évolution<sup>16</sup>. Lorsque le Pygmalion de Bourreau-Deslandes rêve à l'animation de la statue qu'il a sculptée, il a conscience de la nécessité de glissements progressifs : « Ce changement ne se fait point brusquement et par sauts : il se fait par degrés, par nuances, par des mouvements insensibles. » La musique succède à la sculpture dans *L'Art de jouir* (1751) de La Mettrie qui associe rythme de la nature, pouvoir suggestif de l'art et délicatesse érotique :

Comme on voit le Soleil sortir peu à peu de dessous les nuages épais qui nous dérobent ses rayons dorés, que la belle âme de Flore perce de même imperceptiblement ceux du sommeil, que son réveil exactement gradué, comme aux sons des plus doux instruments, la fasse passer en quelque sorte par toutes les nuances qui séparent ce qu'il y a de plus vif ; mais pour cela il faut que les caresses le soient ; il faut n'arriver au comble des faveurs que par d'imperceptibles degrés ; il faut que mille jouissances préliminaires vous conduisent à la dernière jouissance.

Tout comme les « mille accidents de lumière » et les « mille rêveries confuses mais délicieuses » selon Rousseau, les « mille choses finement pensées » selon Crébillon et les « mille jouissances préliminaires » selon La Mettrie suggèrent la multiplication des étapes intermédiaires plutôt qu'un décompte exact. La graduation des instruments de mesure qui

se précise au cours du siècle s'accompagne d'une attention accrue à la gradation qualitative des gestes et des comportements. À la fin du siècle, la rupture révolutionnaire, la théorie du sublime et les « orages désirés » vont valoriser la disproportion bouleversante et le brutal renversement des valeurs, mais le siècle s'est passionné pour les transitions subtiles et a longuement rêvé aux enchaînements harmonieux. Dans le chapitre des *Délices de la solitude* qu'il consacre au lever du soleil, André Joseph Canolle marque le moment où « le soleil ne paraît pas encore », où, « caché sous l'horizon, il prépare par des gradations ménagées au plaisir que sa présence inspire ». Il explique dans une note que la « distribution graduelle de la lumière » doit être considérée comme un bienfait de la nature, car le passage brusque de l'obscurité à la lumière représenterait un choc trop douloureux pour les êtres sensibles. Théodore Vernier répète, dans *Les Délices de la vie champêtre* : l'aurore tempère « par sa marche progressive la lumière éclatante de cet astre, dont les rayons trop éblouissants blesseraient la vue, s'ils la frappaient trop subitement ».

## VALORISATION DU FUGITIF, DU MINIMAL

L'attention portée à la vie sensorielle donne de l'importance aux moindres signaux de l'expérience. La supériorité des idées est mise en cause par la reconnaissance du rôle joué par les infimes détails de l'existence sensible, de même que l'ancienne hiérarchie dans l'ordre de la société et de la nature est concurrencée par une solidarité nouvelle entre tous les êtres vivants. La grandeur de la Création se manifeste dans la moindre créature, la vie devient touchante dans le plus petit animal. Nous nous demandons aujourd'hui si le simple *battement d'ailes* d'un *papillon* peut déclencher une tornade à l'autre bout du monde. La question porte sur la causalité, elle engage une question écologique et morale. Goethe ouvre *Les*

*Souffrances du jeune Werther* par une rêverie sur les insectes qui fourmillent dans l'herbe (1774, quatre traductions françaises différentes entre 1776 et 1800) et le héros se désole plus loin qu'un pas dans une prairie coûte la vie à mille pauvres insectes. Senancour dans ses *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1799) estime chaque insecte lié, comme cause et comme effet, à la conservation des mondes. Si l'insecte, dont la couleur risque de passer inaperçue dans son milieu, dont le passage est à peine audible, mérite l'attention du naturaliste, du théologien et du rêveur, l'impression fugace d'un bruit ou d'une odeur s'amplifie soudain dans la conscience. Le flux et reflux des vagues au bord du lac de Bienne enveloppent Rousseau, leur bruit ininterrompu et sans monotonie se substitue à la pensée et devient synonyme de bonheur. La nuit, les sons prennent une résonance particulière. Louis Sébastien Mercier vante le plaisir du Parisien qui se met au lit en écoutant un morceau d'orgue exécuté dans la nuit, comme pour le disposer doucement au sommeil : « Il prête l'oreille à ces sons qui s'éloignent, et qui dans le lointain ont encore plus de charmes. Il s'endort voluptueusement, en répétant l'air chéri qui a parlé à son âme<sup>17</sup>. » Mercier est prêt à voir dans cette musique nocturne un principe d'apaisement du peuple parisien, une possible politique de pacification. L'abandon hypnotique de Rousseau au bruit du lac, l'endormissement du Parisien en musique marquent le refus de toute règle imposée abstraitement. Joseph Joubert relève dans ses carnets une impression similaire. Il entend les vieilleses, les joueurs de violon, de cor, de hautbois dans le soir. « Cette musique est ravissante pendant le silence de la nuit et dans le lointain d'une multitude de rues désertes ; les hommes les plus insensibles ne peuvent l'écouter sans émotion<sup>18</sup>. » Les plus pauvres qui n'iront jamais dans une salle de concert bénéficieront d'une harmonie instrumentale, dégagée de toute parole. Même si les musiciens quêtent quelques sous, le concert nocturne donne une impression de gratuité et suggère une cohésion sociale en dehors de toute hiérarchie. La sensibilité

réunit une communauté. Les artistes de rue deviennent invisibles comme les orchestres de certaines salles de spectacle, comme les musiciens accompagnant derrière une cloison un repas galant<sup>19</sup>. « Les bouquets qui sont entassés dans les carrefours et qui embaument l'air, les musiciens ambulants qui concertent de distance en distance [...], tout cela réuni a quelquefois un charme inexprimable et dont il est difficile de concevoir une idée<sup>20</sup>. » Le charme est inexprimable parce que la musique instrumentale, l'air d'une chanson dont on a oublié les paroles, pas plus que les parfums, n'ont de signification trop précise. Isolés de la vue, les sons semblent à Joubert plus spirituels. Ils aident à distinguer l'émotion du « remuement<sup>21</sup> ».

Rousseau consacre un article de son *Dictionnaire de musique* (1768) au « Ranz des vaches », l'air que les bouviers jouent à la cornemuse en montant à l'alpage. Il explique à l'article « Musique » qu'il fut défendu aux Suisses expatriés sous peine de mort de jouer cet air « dans leurs troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertir ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays ». La musique n'est pas porteuse d'un sens, elle est associée à des souvenirs, elle tire sa force de l'éloignement, c'est une musique lointaine, moralement assourdie :

On chercherait en vain dans cet air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La Musique alors n'agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif.

Senancour a développé un point de vue qu'il veut différent dans un fragment d'*Oberman* (1804). Si la musique ne tient pas un discours, elle suggère bien un paysage, mais un

paysage antérieur, aux limites de l'effacement et de l'oubli, où la trace humaine est ténue, puis absente :

Le Ranz des vaches ne rappelle pas seulement des souvenirs, il peint. Je sais que Rousseau a dit le contraire, mais je crois qu'il s'est trompé. Cet effet n'est point imaginaire [...]. S'il est exprimé d'une manière plus juste que savante, si celui qui le joue le sent bien, les premiers sons nous placent dans les hautes vallées, près des rocs nus et d'un gris roussâtre, sous le ciel froid, sous le soleil ardent. On est sur la croupe des sommets arrondis et couverte de pâturages. On se pénètre de la lenteur des choses et de la grandeur des lieux<sup>22</sup>.

Les sons semblent à Oberman plus profonds, plus émouvants que la vue. Les échos du ranz des vaches dépendent du vent et s'éteignent avec le soir qui tombe : « Il ne reste que la lueur des neiges antiques, et la chute des eaux dont le bruissement sauvage, en s'élevant des abîmes, semble ajouter à la permanence silencieuse des hautes cimes et des glaciers, et de la nuit<sup>23</sup>. » Les traditions anciennes risquent de se perdre, on en perçoit le chant qui s'affaiblit.

Rousseau a construit *Les Confessions* (1782) sur les échos de sa petite enfance. Lui reviennent sans cesse les airs chantés par sa tante :

Je suis persuadé que je lui dois le goût ou plutôt la passion pour la musique qui ne s'est développée en moi que longtemps après [...]. L'attrait que son chant avait pour moi fut tel que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieilliss, avec un charme que je ne puis exprimer<sup>24</sup>.

Rousseau donne l'exemple d'un air dont il ne parvient pas à reconstituer les paroles et dont la mélodie seule le met en larmes. Il précise que sa tante n'avait qu'« un filet de voix fort douce ». Entre le silence et l'oubli, la musique permet d'aller

plus loin que le langage dans le travail de la mémoire et la réappropriation du passé. Un autre épisode des *Confessions* où des pervenches rappellent à Rousseau la découverte de la fleur, plusieurs années auparavant, en compagnie de Madame de Warens, complète le dispositif de la mémoire sensorielle. Un détail sensible fixe le souvenir, individuel ou commun, et le fait soudain revenir à la conscience. Dans les *Mémoires d'outre-tombe* (1849), c'est une « grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau » qui rappelle à Chateaubriand le château de Combourg de son enfance. Les *Observations faites dans les Pyrénées* (1789) de Ramond de Carbonnière exaltent le pouvoir évocateur des odeurs, un soir d'été : « Les foins nouvellement fauchés exhalaient leur odeur champêtre ; les plantes répandaient ce parfum que les rayons du soleil avaient développé, et que sa présence ne dissipait plus. Les tilleuls, tout en fleurs, embaumaient l'atmosphère. » Le promeneur s'interroge sur l'émotion ressentie et conclut qu'« il y a je ne sais quoi dans les parfums, qui réveille puissamment le souvenir du passé ». Il trouve une formule frappante pour dire le lien entre les sensations les plus fugaces et l'être le plus profond<sup>25</sup> : « L'odeur d'une violette rend à l'âme les jouissances de plusieurs printemps. » Les catégories conventionnelles du profond et du superficiel, de l'oubli et de la mémoire, du plaisir et de la tristesse sont bousculées par ces bouffées de réminiscence sensorielle. Ce sont même les catégories de l'individuel et du collectif qui sont dépassées dans les paysages façonnant les habitants et formant les consciences : « Je me livrais avec attendrissement à cette sécurité si douce, à ce profond sentiment de co-existence qu'inspirent les champs de la patrie. » *Co-existence* : le lexique de l'abstraction philosophique est sollicité pour rendre compte d'impressions fugitives et bouleversantes.

Une série d'émotions sensibles est éveillée par le tissu et le vêtement. Prévost a donné dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* (1740) un grand roman de la jalousie et de l'interrogation des signes. L'amant observe jusqu'aux « moindres

circonstances » la chambre et le lit de celle qu'il aime. Il hésite entre l'objectivité de l'enquête et la subjectivité du rituel passionnel, entre le regard du détective et le toucher et l'odorat de l'amant :

[...] quoique je fisse réflexion que dans une grande chaleur elle pouvait s'être agitée pendant le sommeil, il me semblait que rien n'était capable de me faire méconnaître ses traces. Cette étude, qui dura longtemps, produisit un effet que j'étais fort éloigné de prévoir. N'ayant rien découvert qui n'eût servi par degrés à me rendre plus tranquille, la vue du lieu où ma chère Théophré venait de reposer, sa forme que j'y voyais imprimée, un reste de chaleur que j'y trouvais encore, les esprits qui s'étaient exhalés d'elle par une douce transpiration m'attendrirent jusqu'à me faire baiser mille fois tous les endroits qu'elle avait touchés<sup>26</sup>.

L'impression comme marque physique du corps se transforme en impression comme effet moral, le drap *touché* par les membres de la femme aimée touche l'amant, la grande chaleur extérieure se résout en chaleur intérieure du corps aimé. Le vocabulaire de Prévost se retrouve sous la plume de Rousseau, faisant raconter à Saint-Preux son attente de Julie dans le cabinet de toilette de celle-ci. Saint-Preux détaille les pièces de son vêtement et l'inventaire culmine avec le corset, désigné alors comme *corps* : « Ce corps si délié qui touche et qui embrasse... Quelle taille enchanteresse !... au-devant deux légers contours... Ô spectacle de volupté !... la baleine a cédé à la force de l'impression... Empreintes délicieuses, que je vous baise mille fois<sup>27</sup> ! » Le *corps* est à la fois une pièce de vêtement et la personne physique de Julie. Ce qui devient touchant, c'est la déformation du vêtement, la marque qui l'individualise. La dégradation de l'objet en fait le prix. Loisel de Tréogate, romancier sensible et prolifique du tournant du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, reprend ces formules. L'amant d'une jeune femme avance avec émotion « sur le sable où elle avait marché, sur la pelouse où le touffu des herbes avait

cédé mollement à l'impression de ses appas ». L'amant d'une autre embrasse les habits « qu'elle venait de quitter, tout ce qu'elle avait touché, tout ce qui avait cédé à l'impression de ses appas<sup>28</sup> ». L'érotisme est déplacé de l'étreinte proprement dite à la scène de fétichisme, du corps désiré aux objets qui l'entourent et le représentent.

Le vêtement peut se réduire à un bruit, le corps à un froissement de tissu. L'interdit impose sa distance, tout contact est suspendu, fût-ce avec un substitut de textile. L'émotion croît avec les obstacles. Ce type de détail semble introduit par le roman noir et par ses épisodes de pénombre. Il correspond souvent à un contexte religieux. Dans *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitents noirs* (1797), le héros guette le soir dans le jardin, en compagnie d'un ami, et espère apercevoir une jeune inconnue dont il s'est épris. « Mais ils entendirent bientôt près d'eux le bruit d'un vêtement traînant<sup>29</sup>. » Telle est la traduction d'André Morellet. Le traducteur moderne préfère : « Ils entendirent comme un froissement de vêtement à proximité d'eux<sup>30</sup>. » La présence mystérieuse et inquiétante est celle du moine qui va hanter toute la fiction, obstacle permanent entre les amants. Dans *Les Chevaliers du cygne* (1795) de Madame de Genlis, un amant compte accéder auprès de sa maîtresse. Entre portes cachées et escaliers dérobés, il entend marcher et distingue « le bruit léger d'une robe de femme<sup>31</sup> » : celle qui se prétend l'intermédiaire est en réalité une rivale. Dans *Héloïse et Abélard* (1803) de Loaisel, le moine, au détour d'un dortoir, entend « le froissement d'une robe »<sup>32</sup>, puis il sent une main, il se laisse aller à l'étreinte. Dans les *Lettres d'un chartreux* (1820), le narrateur qui fuit dans un couvent un amour impossible se trouve brusquement confronté à la femme trop aimée. Il compose une lettre qu'il ne pourra pas lui adresser. « Un bruissement, semblable à celui du zéphyr lorsqu'il agite un léger feuillage, frappe mon oreille devenue malgré moi attentive. J'écoute, l'aérien murmure s'accroît, s'approche. Votre robe, en glissant

avec rapidité le long des branches, produisait ce bruit fugitif<sup>33</sup>. » Le jeune homme perd connaissance.

L'ambivalence de ce froissement du tissu est marquée dans *Valérie* (1803) de Madame de Krüdener. Gustave, le héros, est amoureux d'une femme mariée. Ils se trouvent à Venise. Un soir de carnaval, « le bruit d'une robe de soie » tire Gustave de sa rêverie. La taille, le costume sont ceux de Valérie, mais les traits restent masqués par la tenue de carnaval. Il suit l'inconnue jusqu'à un quartier populaire où son erreur lui devient évidente. La pénombre de la nuit qui tombe suggère le trouble des sensations, mais le carnaval ne prête encore à aucun pittoresque. Un simple froissement d'étoffe peut révéler la présence de l'être aimé ou n'en fournir qu'un succédané. La femme prosaïque peut être séduite, seule la femme interdite garde son pouvoir idéal. Une figure, propre à la mythologie du XVIII<sup>e</sup> siècle, est le sylphe, venu du *Comte de Gabalis* de Montfaucon de Villars (1670) et lancé par la mode des contes de fées. Dans *Le Sylphe* (1730), Crébillon en fait l'amant parfait, en accord avec le désir féminin : parfait parce que désincarné et renonçant à une virilité agressive, ou bien est-ce un séducteur redoutable qui saurait les ruses du désir ? Il se manifeste par des soupirs, puis par la parole, sans se laisser voir ni toucher, et ne semble prendre corps à la dernière page que pour disparaître aussitôt comme le rêve d'une femme eseu-lée. *Le Mari sylphe* (1761) de Marmontel, mari bien réel, parvient à toucher le cœur de son épouse, en se faisant passer pour une créature platonique qui n'aurait que « les sens de l'âme<sup>34</sup> », il déploie le sortilège de la musique et des parfums, quintessence de rose et odeur de lilas. Les ressources sensibles les plus évanescences sont mises au service d'un désir amoureux, toujours déçu chez Crébillon, mais finalement comblé au terme de détours patients chez Marmontel. Le passage de la voix à la caresse, de la distance au contact, du rêve au réel n'est qu'une illusion dans *Le Sylphe*, c'est un pari réussi dans *Le Mari sylphe*. Crébillon est encore un moraliste classique, l'optimisme de Marmontel appartient aux Lumières.

## RECHERCHE DE L'INTENSITÉ

La valorisation de la sensation minimale semble en contradiction avec la quête de l'intensité. La psychologie du mouvement et des états intermédiaires s'intéresse pourtant à l'une et à l'autre. La même époque développe les formes de l'intimité et définit symétriquement l'opinion publique, elle pratique le journal intime aussi bien que le journal comme papier public. Parce qu'elle s'enchant des sensations fugaces, elle se laisse prendre par une fuite en avant vers l'émotion maximale. Les philosophes analysent l'expérience sensorielle en isolant chacun des sens, une émotion naît alors de la disjonction entre eux. La convergence des sens provoque une augmentation de l'effet. Des lieux aussi différents que l'Élysée de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* (1761) et le cabinet galant de *Point de lendemain* (1777) agissent pareillement sur le visiteur par la concentration des impressions sensorielles. Saint-Preux rend compte de sa visite dans cet enclos de nature prétendument sauvage au milieu du domaine de Clarens :

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante et le chant de mille oiseaux portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens ; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert<sup>35</sup>.

La vue, l'ouïe et l'impression tactile concourent à la surprise, l'expérience sensible est dépassée par l'imagination. Le narrateur de *Point de lendemain* pénètre à son tour, entre réalité et imaginaire, bosquet et trompe-l'œil, dans « un bosquet aérien ». Ce qu'on croit voir l'emporte sur ce qu'on voit :

On ne voyait intérieurement aucune lumière ; une lueur douce et céleste pénétrait selon le besoin que chaque objet avait d'être

plus ou moins aperçu ; des cassolettes exhalaient de délicieux parfums ; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices<sup>36</sup>.

L'un et l'autre espaces sont isolés de l'extérieur. Ils paraissent impénétrables à celui-là même qui vient d'y pénétrer. Saint-Preux s'étonne. « À peine fus-je au-dedans, que, la porte étant masquée par des aunes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et, n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues. » Moins explicatif, le narrateur de *Point de lendemain* résume l'effet : « La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. » « La petite maison » de Bastide<sup>37</sup> et tous les boudoirs utilisent les ressources de l'artisanat de luxe et les découvertes techniques les plus récentes : trompe-l'œil et tables volantes, nouveaux parfums et lumières graduées, diversité des sièges et mobilier venu d'Orient, vastes miroirs et trumeaux. Tous les corps de métier et tous les arts ont contribué à cette œuvre d'art totale. Le décor lui-même devient séducteur. On pourrait analyser les châteaux des romans noirs qui pullulent à travers l'Europe à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle comme une inversion du lieu galant. La prison accumule les sensations désagréables : obscurité, froid humide, grincements<sup>38</sup>.

L'Élysée de Clarens et le cabinet libertin entourent le visiteur, le circonviennent, ils sollicitent tous ses sens et imposent une émotion, morale ou bien érotique. Les paysages lointains décrits par Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand relèvent de la même logique, au large de l'Afrique ou en Amérique. *Paul et Virginie* (1787) s'ouvre par un panoramique qui survole l'Île-de-France et qui multiplie les notations de couleurs, de bruits et de sensations d'humidité, *Atala* (1801) par un paysage organisé autour du Meschacebé ou Mississippi. Le lecteur, invité à pénétrer dans ces paysages, est frappé par le contraste entre le bruit de la mer et le silence

de la plaine dans *Paul et Virginie*, entre la savane où « tout est silence et repos » et la forêt où tout est « mouvement et murmure », de part et d'autre du fleuve, dans *Atala*. L'étrangeté est rendue par le lexique technique de la flore et de la faune, autrefois exclu de la langue noble, mais la disette de mots saisit celui qui veut rendre compte de son expérience : « Il sort de tels bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'essaierais en vain de les décrire à ceux qui n'ont pas parcouru ces champs primitifs de la nature. » La sensibilité est saturée par le nombre des notations et la synergie entre les couleurs et les parfums, les formes et les échos, la chaleur et l'humidité. Les orages et tempêtes portent à son paroxysme la contradiction entre la nature sauvage et la civilisation chrétienne, ils illustrent le conflit entre libre sexualité et interdits sociaux. Virginie et Atala en meurent, vierges martyres. L'émotion sensuelle des paysages exotiques se transforme en émotion morale. Les notations concrètes sur le décor extérieur approfondissent et aggravent le drame humain. La convergence des effets sensoriels se double d'une intensification morale. Le mot *intensité* est lexicalisé dans le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1762. Il s'applique aux phénomènes physiques, avant d'être employé pour les sentiments. Diderot l'utilise justement pour rendre une comparaison de Shaftesbury entre plaisirs sensuels et affections sociales ou morales.

Mais, pour prononcer avec équité, il faut les avoir éprouvés dans toute leur *intensité*. L'honnête homme peut connaître toute la vivacité des plaisirs sensuels ; l'usage modéré qu'il en fait répond de la sensibilité de ses organes, & de la délicatesse de son goût ; mais le méchant, étranger par son état aux affections sociales, est absolument incapable de juger des plaisirs qu'elles causent<sup>39</sup>.

L'intensité se résout en modération. Derrière l'affirmation optimiste d'une supériorité des affections sociales s'insinue le

soupçon inquiétant que l'intensité se trouve peut-être du côté des plaisirs sensuels ou des affections perverses.

Le drame de Virginie qui se noie plutôt que de se déshabiller, celui d'Atala qui se tue pour ne pas trahir un vœu de virginité marquent la relation entre émotion et interdit, entre intensité et transgression. La définition de l'être humain comme créature sensible, vivant de son expérience sensorielle, met en avant la crainte de l'ennui comme moteur de l'action. « L'émotion avant tout » devient un mot d'ordre. La souffrance, vécue ou infligée, serait préférable à l'absence de sensation. Les moralistes ont depuis longtemps dénoncé l'usure des émotions et l'inconstance des humains qui se fatiguent de tout. Les théoriciens du goût s'inquiètent du besoin de changement et de la course à la nouveauté. Les uns et les autres stigmatisent comme *bizarre* ce qui est recherché au détriment des valeurs morales ou esthétiques traditionnelles. L'*Encyclopédie* dénonce la mode, « vrai domaine du changement & du caprice » : « Les modes se détruisent & se succèdent continuellement quelquefois sans la moindre apparence de raison, le bizarre étant le plus souvent préféré aux plus belles choses, par cela seul qu'il est plus nouveau » (art. « Mode »). Blasé d'accumuler les conquêtes, le séducteur se met à désirer les proies les plus difficiles. Dans *Les Liaisons dangereuses*, Valmont finit par s'intéresser à la toute jeune Cécile parce qu'il joint à la séduction physique un détournement moral ; il lui apprend le lexique des courtisanes : « Cette enfant est réellement séduisante ! Ce contraste de la candeur naïve avec le langage de l'effronterie ne laisse pas de faire de l'effet ; et, je ne sais pourquoi, il n'y a plus que les choses bizarres qui me plaisent. » Les courtisanes justement le savent bien. L'une d'entre elles se vante de son absence de préjugés :

Vous savez que je suis une bonne fille, que rien ne m'intimide, et que, pourvu qu'on me paye bien, les fantaisies me sont indifférentes. Je ne suis pas comme un tas de bégueules qui veulent que tout se fasse avec décence et selon les règles. Qu'elles sont

sottes ! Comment veulent-elles que les hommes les aiment ? Dans le libertinage, il n'y a que la bizarrerie qui plaît. Il faut varier les goûts<sup>40</sup>.

Ce goût du nouveau jusque dans le mal est-il un symptôme de société vieillie ? Diderot, rêvant sur les sauvages américains pour l'*Histoire des deux Indes* (1770), dirigée par l'abbé Raynal, leur attribue la même recherche de plaisirs différents. D'où vient, se demande-t-il, le « goût antiphysique » chez des Indiens qui devraient incarner la pure nature ?

Je crois qu'il faut en chercher la cause dans la chaleur du climat, dans le mépris pour un sexe faible, dans l'insipidité du plaisir entre les bras d'une femme harassée de fatigues, dans l'inconstance du goût, dans la bizarrerie qui pousse en tout à des jouissances moins communes, dans une recherche de volupté plus facile à concevoir qu'honnête à expliquer<sup>41</sup>...

Dans la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, Nerciat et Sade explorent dans leurs romans cette bizarrerie des désirs amoureux. Nerciat le fait sur le mode quantitatif et relativement euphorique, Sade théorise la violence du désir jusqu'aux pires transgressions. L'héroïne de *Mon noviciat, ou les Joies de Lolotte* (1792) fournit le principe de son inconstance joyeuse jusqu'au vertige :

Brûlez, mortels, brûlez constamment, je le veux, mais que ce soit pour l'humanité tout entière. Ayez tous les goûts, tous les caprices ; sachez tout envahir, changez à chaque instant d'objet et de jouissance : vous aurez dès lors trouvé, comme je m'en flatte, (en fait d'amour) la véritable pierre philosophale<sup>42</sup>.

L'humanité désigne à la fois l'ensemble des partenaires possibles et l'infinie ressource de la condition humaine. Ce vertige s'accélère encore et s'agace chez Sade, qui assimile la sensibilité à l'irritabilité et prend l'intensité pour unique valeur. Il associe une physiologie de la décharge nerveuse à