

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN LETTRES

PAR
MARIE LISE LAQUERRE

LES PROSPÉRITÉS DU VICE. INVENTION ROMANESQUE ET
ESTHÉTIQUE DE LA LAIDEUR DANS LA FRANCE DE LA
SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

JANVIER 2010

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

DOCTORAT EN LETTRES (PH.D.)

Programme offert par l'Université du QUÉBEC A TROIS-RIVIÈRES

Les prospérités du vice. Invention romanesque et
esthétique de la laideur dans la France de la
seconde moitié du XVIII^e siècle

PAR

Marie Lise Laquerre

Marc André Bernier, Directeur de recherche

Université du Québec à Trois-Rivières

Suzanne Foisy, Présidente du jury

Université du Québec à Trois-Rivières

Roxanne Roy, Évaluatrice externe

Université du Québec à Rimouski

Daniel Dumouchel, Évaluateur externe

Université de Montréal

Thèse soutenue le 30 janvier 2009

REMERCIEMENTS

Rendue au terme de ce parcours, je tiens à exprimer toute ma gratitude à M. Marc André Bernier qui, le premier, m'a manifesté sa confiance et n'a cessé, tout au long de ces années, de me faire profiter de ses vastes connaissances, avec une générosité et une patience qui ne se sont jamais démenties, tout en me rappelant que, dans la recherche, la rigueur n'excluait pas le plaisir.

Je tiens également à remercier mes précieux amis, qui ont su, par un geste délicat ou un mot gentil, m'encourager et me faire comprendre qu'ils étaient là et disponibles. Parmi ces amis, je me dois de mentionner tout particulièrement Monique, avec qui j'ai partagé, depuis toutes ces années, mes fiévreux moments de doute et de belles séances de fous rires, souvent devant une dive bouteille... Un merci du fond du cœur à Marie-Hélène et Philippe, lumières de ma vie, pour leur confiance inébranlable, et pour m'avoir accompagnée jusqu'au bout de ce beau défi.

Enfin, je remercie le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), dont l'appui financier m'a permis de mener à terme cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	IV
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	
L'ESTHÉTIQUE DES LUMIÈRES : UNE PENSÉE EN MOUVEMENT	
CHAPITRE I	
L'ÉMERGENCE DE LA PROBLÉMATIQUE ESTHÉTIQUE.....	10
1. Les avatars d'une querelle.....	11
2. L'imitation de la « belle nature »	19
3. De la question du beau et du goût.....	33
CHAPITRE II	
ESTHÉTIQUE DE LA LAIDEUR.....	61
1. À la recherche d'une définition.....	64
2. Le laid et l'expression des passions.....	87
3. Laideur et plaisir.....	99
4. Laideur et sublime.....	113
DEUXIÈME PARTIE	
ÉCLATS DU LIBERTINAGE : ENTRE ROMAN DE LA « BONNE COMPAGNIE » ET ROMAN DE « L'AUTRE MONDE »	
CHAPITRE I	
DU ROMAN MONDAIN AU ROMAN OBSCÈNE, OU LE PROCÈS DE LA GAZE.....	128
1. Le roman comme lieu d'une parole subversive.....	128
2. Le « genre » libertin : entre le boudoir et le bordel.....	136
3. Le roman obscène ou la philosophie populaire.....	149

CHAPITRE II

LAIDEUR ET OBSCÉNITÉ.....161

1. Buveurs très illustres et vérolés très précieux.....161
2. Omniprésence du rire et de la laideur.....171
3. Émergence de la subjectivité sensible.....176

TROISIÈME PARTIE

INVENTION ROMANESQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA LAIDEUR

CHAPITRE I

REPRÉSENTATIONS DU CORPS.....187

1. Le corps laid comme lieu subversif.....187
2. Le corps vérolé.....207
3. La laideur du bourgeois.....215
4. La laideur et les caractères des nations.....223

CHAPITRE II

CORPS ET DISCOURS AU PRISME D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉNERGIE.....233

1. Entre invalides de Cythère et « crasseuses braguettes »233
2. Du boudoir au « futoir »240

CHAPITRE III

VARIATIONS SUR LE THÈME DE LA LAIDEUR.....251

1. Esthétique de l'espace.....251
2. Sur une note discordante.....261

CHAPITRE IV

PROSPÉRITÉS DU VICE ET ESTHÉTIQUE DE LA PERVERSION.....271

1. Les prospérités du vice.....273
2. Esthétique de la perversité.....281
3. La perversité sublimée.....288

CONCLUSION.....	294
BIBLIOGRAPHIE.....	308

INTRODUCTION

Dès l'Antiquité Socrate s'était interrogé sur la laideur, les dialogues de l'*Hippias majeur* témoignant tout à la fois de l'intérêt et de l'embarras que suscite cette question. Depuis, la problématique de la laideur n'a cessé de solliciter les pratiques artistiques et une réflexion autant philosophique qu'esthétique, chaque siècle, sinon chaque théoricien, cherchant à lui assigner un sens. À l'époque moderne, si la tradition classique a continûment associé le laid au mal et au vice, voire à une punition d'ordre divin et, à ce titre, l'a stigmatisé au nom de ses aspirations à un idéal de beauté et de vertu, le XIX^e siècle semble, quant à lui, en avoir fait le fondement d'une esthétique nouvelle, suivant l'esprit de cette formule célèbre prêtée à Victor Hugo : « Le laid c'est le beau ». C'est pourtant dans l'intervalle entre les XVII^e et XIX^e siècles que sont survenues toutes les tensions et que se sont formulées toutes les contradictions qui accompagnèrent la prise en compte de l'inscription du laid dans la réalité comme dans l'art, tensions et contradictions dont a hérité la postérité jusqu'au XX^e siècle, et, ajouterai-je volontiers, jusqu'au XXI^e siècle. De fait, malgré toutes les analyses et les spéculations dont elle a fait l'objet, la laideur pose un problème qui reste en partie irrésolu. C'est là, du moins, ce que permet de constater une lecture attentive des ouvrages qui abordent cette question, dans la mesure où toute

tentative de définition se heurte à l'impossibilité de rendre compte de tous les aspects qu'englobe le laid et de l'expérience esthétique qu'il commande. La laideur, c'est ce qui résiste. C'est également ce qui dénonce, et cette question essentielle nous requiert d'autant plus que la laideur remet sans cesse en cause une nature façonnée par une esthétique régie par les normes du bon ton et du bon goût, une nature que l'on contraint, bref, selon l'expression de Montaigne, que l'on « artialise »¹.

Si le siècle des Lumières a, pour une large part, poursuivi les ambitions chères au Grand Siècle en faisant du beau, dans la continuité de la tradition platonicienne, la splendeur du vrai et du bon, l'époque témoigne, par ailleurs, des agitations et des mouvements d'une pensée ébranlée par les incertitudes qu'évoque désormais l'idée même de raison. À un rationalisme intellectualiste instruisant l'homme sur ses motivations et ses désirs s'oppose, plus particulièrement dans la seconde moitié du siècle, une conception sensualiste de la généalogie des idées, elle-même indissociable d'une promotion de la subjectivité sensible, la valorisation de l'expérience et du sentiment qui en résulte rendant désormais la pensée attentive à l'hétérogénéité radicale du monde. Les explications rationalistes, qui faisaient du beau et du bon le principe unique d'appréhension et de

¹. Voir Michel de Montaigne, « Sur des vers de Virgile », *Essais* [1580-1588], édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1965, t. III, p. 128.

représentation du monde, se heurtent à une critique qui remet en cause les valeurs auxquelles renvoie cette image idéalisée. La laideur, parce qu'elle imprime dans l'œuvre la marque du doute et de la suspicion, devient, en ce sens, l'instrument essentiel de cette critique, que renforce encore un vaste mouvement de réhabilitation des passions, que le siècle des Lumières pensera comme force dynamique et comme « moteur du développement des sociétés et d'un possible progrès historique² ». Au silence des passions, auquel invite à aspirer une tradition à la fois néo-stoïcienne et chrétienne, inquiète des excès dans lesquels elles peuvent entraîner l'homme, répond une attitude s'inspirant d'une nature qui, comme l'a suggéré Sade, est « irrégulière dans ses effets, son sein, toujours agité, ressembl[ant] au foyer d'un volcan³ ». C'est dans cet esprit que Diderot, en en appelant à un art qui « veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage⁴ », avait rejeté une esthétique de la « belle nature », soumise aux impératifs des règles et des poétiques, au profit des aspérités d'une réalité qui cherche sans fin à s'échapper des contraintes qu'on voudrait lui prescrire, et d'une nature humaine, dont Sade affirmera encore que,

-
2. Michel Delon, « Passions », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 825.
 3. Sade, *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans* [1799], texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1987, p. 47.
 4. Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 261.

majestueuse ou affreuse, elle demeure « toujours digne de nos études⁵ ».

Ce projet, qui propose de représenter l'homme « tel qu'il est⁶ », se trouve esquissé par Diderot ou encore La Mettrie, et, d'une manière sans doute beaucoup plus systématique, par Edmund Burke pour qui, tout comme pour Du Bos avant lui, le plaisir que procure l'art trouve d'abord sa source dans l'expérience⁷. Ces réflexions philosophiques seront d'abord examinées, car elles laissent apercevoir la manière dont sont alors questionnées les règles régissant l'activité artistique, de même que les valeurs auxquelles on confie le goût qui permet de juger d'une œuvre, au regard d'une démarche qui tente de se dégager des contraintes éthiques et esthétiques sur lesquelles s'appuie une conception classique accordant au beau le caractère d'idéalité. Toutefois, si ces questionnements introduisent la problématique du laid et permettent de penser la laideur comme principe d'une énergie « qui brise la

5. Sade, *op. cit.*, p. 47.

6. Crébillon Fils, « Préface », *Les égarements du cœur et de l'esprit* [1736], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 20.

7. Du Bos, « De la nature des sujets [...] », *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, (7^e éd.), Paris, Pissot, 1770/Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. I, sect. VI ; Edmund Burke, « Des effets de la tragédie », *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », (2^e éd. rév.) 1998.

régularité en provoquant de féconds déséquilibres⁸ », on ne saurait néanmoins y voir le fondement d'une nouvelle esthétique. C'est pourquoi il reviendra au roman, et plus spécifiquement au roman obscène, littérature décriée et marginale qui ne trouvait aucune place dans la poétique classique des genres, d'illustrer cet élargissement des perspectives esthétiques, que la pensée des Lumières invitait à envisager, et d'en approfondir la portée. En renonçant aux mignardises de la fête galante, à l'atmosphère éthérée des boudoirs et à cette esthétique rococo dont se réclame l'univers du libertinage mondain, le texte obscène met en scène la figure de la « fille du monde » et fait remonter jusque dans l'écriture des échos provenant des bruits de la rue, là où se mêlent obscénité et crudité du langage, laideur et vice. C'est en adoptant une posture résolument marquée au sceau de la critique d'une réalité réduite à un art d'agréer que les auteurs de ces romans se montreront soucieux de rendre la couleur de l'expérience vécue en inscrivant la laideur dans les textes au nom d'un vérisme dont le rôle s'avère déterminant. Dans un tel contexte, le laid ne se veut plus le reflet inversé du beau, mais existe à côté de lui, et participe même de l'ordre et de l'harmonie du monde. La frontière qui, dans la conception classique, sépare le bien du mal, le beau du laid, est abolie au nom d'une esthétique pour laquelle

8. Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », (1984) 1994, p. 479.

l'énergie qui irradie la nature humaine suscite le pire comme le meilleur. « Si l'âme de César n'eût pas été possible, celle de Caton ne l'aurait pas été davantage⁹ », résume, suivant cet esprit, Diderot.

C'est, du reste, en s'appuyant sur une esthétique qui exprime tous les mouvements et toutes les contradictions dont l'homme est susceptible, que le roman obscène exhibera la réalité des corps et des désirs, laideur physique et laideur morale permettant d'insister sur le caractère profondément complexe et hétérogène de la nature humaine. Omniprésent, le laid parcourt pratiquement l'ensemble de ces textes, qu'il prenne la forme d'une parole que le purisme classique avait cherché à contraindre, ou celle du corps représenté dans toutes les vicissitudes de l'existence, ou encore qu'il tente de déconstruire les subterfuges et artifices que réclame l'emblématique notion de « belle nature ». Au surplus, à un moment où la raison doute d'elle-même et où l'être cherche à s'assurer de son « existence¹⁰ » en questionnant son sentiment et son plaisir, la théorie artistique semble vouloir répondre, en « s'émotionnalisant¹¹ », au désir du sujet de se sentir ému. Aussi, parce qu'elle entretient un

9. Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. X, p. 342.

10. Voir Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* [1762], introduction et notes par François et Pierre Richard, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1961, livre IV, p. 325.

11. Carsten Zelle, « Laideur, Difformité », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 638.

rapport étroit avec la subjectivité et l'émotion, la laideur témoigne du mouvement naturel de la vie et du désordre qui lui est nécessaire pour se perpétuer. La réhabilitation des passions conduit ainsi à celle de la nature humaine, alors qu'au même moment, nous passons de l'image idéalisée par un art se revendiquant de la « belle nature » à une esthétique de la laideur qui invite à remettre en cause la capacité du beau à constituer le seul langage susceptible de produire une vérité, sinon *la* vérité, pour mieux rendre compte du caractère foisonnant des mouvements de la nature et de l'intensité de l'expérience vécue. L'esthétique de la laideur, en ce sens, se pense tout à la fois comme lieu de questionnement et comme lieu d'affirmation du caractère hétérogène d'une expérience humaine qui ne saurait être réduite à la simplicité d'un système.

Ces questions seront examinées tour à tour, et de manière à chercher d'abord à comprendre comment l'esthétique de la laideur, dans un contexte qui voit émerger une réflexion portant sur la subjectivité sensible, permet de penser le passage d'un rationalisme intellectualiste à un sensualisme émotionnaliste qui questionne les présupposés faisant du beau et du bon les emblèmes d'une vérité unique et universelle. Il faudra donc s'attarder, dans un premier temps, aux problèmes que soulève la notion même d'esthétique au regard des fondements de la réflexion qui préside à la théorisation de la question du goût. La seconde partie traitera du roman libertin – ce

genre qui, à l'époque, fait face à des préventions d'ordre moral autant qu'esthétique –, en montrant la manière dont se distinguent roman mondain et roman obscène, le premier privilégiant une esthétique de l'illusion, de la beauté idéalisée et de la suggestion implicite, à laquelle s'oppose la crudité du langage et des descriptions qu'offre le second. La troisième partie, enfin, insistera sur la manière dont l'esthétique de la laideur, telle qu'elle s'invente dans le roman obscène, témoigne de l'émergence d'une nouvelle sensibilité que questionne alors l'époque et dont elle devient l'incontournable expression.

PREMIÈRE PARTIE

L'ESTHÉTIQUE DES LUMIÈRES : UNE PENSÉE EN MOUVEMENT

*S'agit-il des principes ?
C'est l'unanimité la plus parfaite.
Vient-on à l'application ?
C'est la variété la plus immense.*

Gabriel-Henri Gaillard,
Mélanges littéraires, 1756

CHAPITRE I

L'ÉMERGENCE DE LA PROBLÉMATIQUE ESTHÉTIQUE

Dans un ouvrage déjà ancien, Robert Mauzi affirmait : « Le XVIII^e siècle n'est pas un âge de révolte, mais un âge de transition entre la pensée théologique et la pensée positive, entre une philosophie de l'absolu et une philosophie de l'histoire¹ ». Cet « âge de transition » reste toutefois riche de toute la somme des contradictions, paradoxes et questionnements dont hérite l'époque des Lumières, héritage qui nourrira les aspects les plus hétérogènes d'une pensée où s'affrontent, ou s'accordent tant bien que mal, des thèmes parfois incompatibles. Ce sont ces tensions que je me propose d'examiner ici. Si la question du mal n'est pas un thème neuf, celle portant sur la laideur suppose, quant à elle, une complexité qui déborde le concept de mal tout en le jouxtant. À la fois enjeu moral et esthétique, la laideur deviendra au cours du siècle l'une des questions les plus emblématiques d'un art aspirant désormais à représenter l'homme dans sa globalité et heurtant de ce fait les exigences éthiques et esthétiques qui confiaient à l'artiste le devoir d'exprimer un idéal. Les doutes, les incertitudes et le scepticisme qui parcourent le siècle des Lumières seront particulièrement propices à cet affrontement, dont l'art se voudra l'emblème et la voix. Se posent, dès lors, la question de la doctrine de l'imitation et, de manière plus spécifique, de l'imitation de la « belle nature », tout comme celle de la

¹. Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, (1960) 1967, p. 12.

beauté et du goût qui, dans une pensée postulant une vision idéalisée du monde et de l'homme, soulèvent le point litigieux de l'invention et du libre arbitre chez l'artiste, qu'il s'agisse de peindre l'homme dans un roman ou de le représenter sur une toile. Il est donc essentiel de rappeler comment ces questions ont traversé l'époque des Lumières, afin de pouvoir cerner la nature de l'esthétique classique telle qu'elle se prolonge, ou se transforme en une « esthétique moderne² ». Ce n'est qu'au terme de ce parcours qu'il deviendra possible de tenter de comprendre comment la laideur, du moins est-ce l'hypothèse que je soumets ici, demeure indissociable de l'émergence d'une esthétique moderne, au sens où elle s'inscrit au cœur même de sa compréhension et des valeurs qui la sous-tendent. Dans cette perspective, le roman, genre souple, aux contours flous et moins définis que la poésie ou le théâtre, se veut la forme d'expression privilégiée de cette esthétique moderne. C'est, en effet, au cœur de cette parole vive et libre que s'éprouve au mieux cette tension entre licence éthique et esthétique, que fait surgir la question du laid au regard de la conception classique de la représentation de l'homme.

1. Les avatars d'une querelle

La Querelle des Anciens et des Modernes, qui a ébranlé la République des Lettres et occupé, avec une extraordinaire passion, « les

2. J'emprunte cette expression au titre de l'ouvrage d'Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », (1984) 1994.

meilleurs esprits français et européens du XVII^e et du XVIII^e siècle³ », s'enflamme, comme le mentionne Jochen Schlobach, « à un moment où personne ne conteste que la littérature et la civilisation françaises ont atteint leur apogée dans le classicisme⁴ ». C'est là, du moins, une prétention que confirme et ratifie Voltaire, dont le *Siècle de Louis XIV* s'ouvre précisément sur cette remarque : « Ce n'est pas seulement la vie de Louis XIV qu'on prétend écrire ; on se propose un plus grand objet. On veut essayer de peindre à la postérité, non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais ». Il s'est fait, ajoute-t-il encore, « dans nos arts, dans nos esprits, dans nos mœurs, comme dans notre gouvernement, une révolution générale qui doit servir de marque éternelle à la véritable gloire de notre patrie ». En somme, « enrichi des découvertes » des siècles qui l'ont précédé, le siècle de Louis XIV est sans doute celui qui « approche le plus de la perfection⁵ ». Or, une telle affirmation porte en elle les germes d'une inquiétude susceptible d'assombrir cette célébration du Grand Siècle. Qu'arrive-t-il, en effet, une fois le point de perfection atteint ? Si, comme le proclamera Condorcet dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, « la nature n'a mis aucun terme à nos

3. Anne-Marie Lecoq (édition établie et annotée par), *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, précédé de *Les abeilles et les araignées*, essai de Marc Fumaroli, suivi d'une postface de Jean-Robert Armogathe, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, 4^e de couverture.

4. Jochen Schlobach, « Anciens et Modernes (Querelle) », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 75.

5. Voltaire, *Le siècle de Louis XIV* [1751], chronologie et préface par Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 35 et p. 36.

espérances⁶ », Montesquieu n'avait-il pas, pour sa part, sanctionné l'avenir des nations en ces termes : « d'abord, elles sont barbares ; elles conquièrent, & elles deviennent des nations policées [...] la politesse les affoiblit ; elles sont conquises & redeviennent barbares⁷ » ?

Parce que les discussions qu'elle a engendrées excèdent le cadre proprement littéraire dans lequel elle s'inscrivait d'abord, la Querelle homérique, plus particulièrement, illustre toute la complexité d'un débat où, comme l'observe Annie Becq, « deux visions du monde » se sont affrontées, partagées entre une conception des progrès irréversibles de l'esprit humain et une théorie cyclique du temps historique qui condamne toute nation rendue à son apogée à un brutal retour à la barbarie. Toutefois, il convient de remarquer que les frontières demeurent souvent assez indécises pendant tout le siècle entre ces deux régimes d'historicité, les opinions étant rarement tranchées. Si D'Alembert écrit, dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*, que « le siècle de Démétrius De Phalere a succédé immédiatement à celui de Démosthène, le siècle de Lucain et de Sénèque à celui de Cicéron et de Virgile, et le nôtre à celui de Louis XIV⁸ », annonçant ainsi une décadence imminente, il n'en affirme pas moins la conviction en des progrès fondés sur un accroissement des connaissances : si « nous

6. Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* [1793], introduction et notes par Monique et François Hincker, Paris, Éditions sociales, coll. « Les classiques du peuple », 1966, p. 255.

7. Montesquieu, *Pensées*, dans *Œuvres complètes*, publiées avec le concours de la Recherche Scientifique, sous la direction de M. André Masson, Paris, les Éditions Nagel, 1950, 3 t., t. II, p. 575-576.

8. D'Alembert, *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, reproduction num. BNF de l'édition de Paris, INALF, 1961, p. XXXII, [En ligne], Adresse URL : <http://gallica.bnf.fr/>

devons au siècle de Plinie les ouvrages admirables de Quintilien et de Tacite, que la génération précédente n'aurait peut-être pas été en état de produire, le nôtre laissera à la postérité des monumens dont il a bien droit de se glorifier⁹. Traversé par toutes ces tensions irrésolues, le texte porte en lui la complexité, les incertitudes et les ambivalences qui ont façonné l'époque des Lumières dans sa recherche d'une compréhension de l'histoire et de l'expérience du temps qui reste partagée entre le désir de s'affranchir de « l'admiration aveugle des anciens¹⁰ » et une volonté de penser l'avenir en s'inscrivant dans une filiation antique prestigieuse.

Le grand principe des beaux-arts, l'imitation, devient, dès lors, le principal enjeu qui oppose partisans d'une vision idéalisée du modèle antique et défenseurs d'une idée moderne de progrès ou, pour reprendre la formule adoptée par les Lumières, *des progrès de l'esprit humain*. Le conflit allait connaître son apogée lorsque paraît, en 1714, la traduction « modernisée »¹¹ de *l'Iliade* par Houdar de La Motte, qui provoque l'indignation de Mme Dacier, une philologue elle-même traductrice des

9. *Ibid.* Cette idée a d'ailleurs déjà été exprimée par Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie* où il rappelle qu'« Homère et Pindare mêmes ne sont point parvenus tout à coup à cette haute perfection : ils ont eu sans doute avant eux d'autres poètes qui leur avaient aplani la voie, et qu'ils ont surpassés. Pourquoi les nôtres n'auraient-ils pas la même espérance ? » Tout en souhaitant « que les modernes surpassent les anciens », Fénelon concède qu'il « resterait toujours aux anciens la gloire d'avoir commencé, d'avoir montré le chemin aux autres, et de leur avoir donné de quoi enchérir sur eux » (*Lettre à l'Académie*, éd. publiée conformément au texte de 1716, avec une introduction, des notes et un appendice, par Albert Cahen, Paris, Librairie Hachette, 1918, p. 133 et p. 132).

10. *Ibid.*

11. « il a fallu [...] exprimer enfin diverses circonstances de manière qu'en disant au fond la même chose qu'Homère, on la présentât cependant sous une idée conforme au goût du siècle », déclare Antoine Houdar de La Motte dans son « Discours sur Homère », en préface à *L'Iliade, poème*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1714, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 460.

œuvres d'Homère. Dans sa préface, Houdar de La Motte critique la poésie d'Homère qu'il trouve, en maints endroits, « si défectueux en ce qu'il a pensé et dit que le traducteur prosaïque et le plus déterminé à être fidèle est souvent contraint de le corriger en beaucoup d'endroits¹² ». Au traducteur qui ne fait que « suivre servilement » son modèle, n'ayant « que le mérite de ces artisans grossiers qui ne savent qu'étendre du plâtre sur un visage pour en tirer une ressemblance exacte¹³ », il oppose une « imitation vive » où s'expriment toute la force et l'agrément de l'imagination et invoque encore la liberté d'être « original » là où les rudesses d'Homère lui ont paru « désagréables¹⁴ ». Ce procès intenté aux Anciens qu'incarne la figure d'Homère, en qui Mme Dacier voyait un « poète sans défaut, le poète parfait, la poésie absolue¹⁵ », relançait une réflexion dont Fontenelle, dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes*, avait déjà tracé le programme : « Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui¹⁶ ». La supériorité des Anciens ne saurait toutefois être remise en cause, rappellera Mme Dacier dans ses *Causes de la corruption du goût* qui paraîtront en 1714, ouvrage dans lequel elle réfute les objections de La Motte dont la

12. *Ibid.*, p. 458.

13. *Ibid.*, p. 453.

14. *Ibid.*, p. 451.

15. Mgr Louis Pichard, « Dacier (Anne Lefèvre, Madame) », *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la dir. de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochothèque », 1995, p. 381.

16. Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [1688], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 295.

« licence », affirme-t-elle, ne peut qu'ouvrir « la porte à des désordres [...] dangereux pour les lettres¹⁷ ». Dangereux, certes, puisque la corruption du goût mène à la décadence. Pour les admirateurs des Anciens, en effet, l'Antiquité avait atteint, dans les arts et les lettres, un état de perfection auquel les Modernes ne pouvaient prétendre qu'en les imitant. Dépositaires du bon goût, les Anciens avaient permis de fixer les règles et les normes grâce auxquelles on pouvait juger du beau. Dès lors, l'imitation des Anciens devenait susceptible d'éclairer les productions littéraires ou artistiques contemporaines.

Toutefois, si les humanistes de la Renaissance et les auteurs du Grand Siècle ont considéré la redécouverte des Anciens selon un schéma qui s'inscrivait dans une théorie cyclique du temps historique où l'Antiquité, après une période de ténèbres et de barbarie¹⁸, renaissait de ses cendres, on conçoit assez le malaise qui survient – songeons aux commentaires de Voltaire célébrant le *Siècle de Louis XIV* – lorsqu'on se croit arrivé à un point d'égalité. Qu'apportera l'avenir ? Les zélateurs de

17. Madame Dacier, *Des causes de la corruption du goût* [1714], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 495.

18. Sur ce point, on se rappellera les commentaires de Fontenelle qui, en expliquant le Moyen Âge selon une allégorie où il compare la vie de l'humanité à celle d'un individu, rapproche cette période d'une « maladie » qui « lui fit oublier » tout le savoir acquis. Filant la métaphore, il affirme toutefois que, si « quelque remède lui [l'individu] rendait la mémoire tout à coup » [c'est-à-dire, une fois redécouverte les œuvres des Anciens], « il se trouverait sachant ce qu'il avait su, et pour continuer, il n'aurait qu'à reprendre où il aurait fini », laissant derrière lui une période où « l'ignorance était si épaisse et si profonde » (Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, op. cit., p. 307). Il faut cependant remarquer que Fontenelle doit convenir lui-même de l'imperfection de sa comparaison entre une humanité, dont les savoirs sont appelés à se succéder et « s'ajouteront toujours » les uns aux autres, et l'homme, condamné à vieillir et à mourir : « Il est fâcheux de ne pouvoir pas pousser jusqu'au bout une comparaison qui est en si bon train, mais je suis obligé d'avouer que cet homme-là n'aura point de vieillesse [...] c'est-à-dire, pour quitter l'allégorie, que les hommes ne dégénéreront jamais » (*Ibid.*, p. 308). Affirmation par laquelle il conforte sa croyance en un progrès cumulatif de la connaissance de l'homme.

l'Antiquité ne pouvaient que brandir le spectre d'une décadence, inévitable si on s'écartait du génie antique. Les Modernes, pour qui l'Antiquité perdait peu à peu le caractère de modèle absolu, lui refusent au contraire la primauté et la supériorité, lui opposant plutôt une croyance en un progrès continu et cumulatif. Ici encore, Fontenelle a contribué à saper l'admiration vouée aux Anciens, qu'il juge démesurée. Les « admirateurs des Anciens, nous dit-il, nous les font d'une autre espèce que nous [...] La Nature a entre les mains une certaine pâte qui est toujours la même [...] et certainement elle n'a point formé Platon, Démosthène ni Homère d'une argile plus fine ni mieux préparée que nos philosophes, nos orateurs et nos poètes d'aujourd'hui¹⁹ ». S'il concède que « la lecture des Anciens a dissipé l'ignorance et la barbarie des siècles précédents » et qu'elle a rendu « tout d'un coup des idées du vrai et du beau que nous aurions été longtemps à rattraper », il n'en décide pas moins que nous les aurions « rattrapées à la fin sans le secours des Grecs ou des Latins, si nous les avions bien cherchées. Et où les eussions-nous prises ? Où les avaient prises les Anciens. Les Anciens même, avant que de les prendre, tâtonnèrent bien longtemps²⁰ ». Dans le *Salon de 1767*, Diderot reprendra cette idée. Critiquant une imitation trop timide qui n'est le fait que du servile copiste, il lui oppose la représentation d'un modèle purement idéal de la beauté, reflet de la vérité, du « modèle premier, de l'image intellectuelle ». Mais où le trouver, se demande-t-il ?

19. *Ibid.*, p. 296.

20. *Ibid.*, p. 307.

Je vais tâcher [d']expliquer comment les Anciens, qui n'avaient pas d'antiques, s'y sont pris. [...] Par une longue observation, par une expérience consommée [...] Avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète, d'analogie, le résultat d'une infinité d'observations successives²¹.

Ainsi, les Anciens ne sont plus d'une espèce dont la « Nature s'est épuisée à produire ces grands originaux²² », mais ils redeviennent des hommes dont le savoir, s'il peut s'avérer utile, n'en est pas moins le reflet d'une longue expérience que tout homme peut et doit, à son tour, poursuivre, sa connaissance venant s'ajouter à celle des siècles passés.

Si Mme Dacier et Houdar de La Motte concluent une trêve dès 1715, alors qu'à l'aube du XIX^e siècle, Mme de Staël semble offrir une forme de conciliation qui départage équitablement les deux camps en déclarant qu'on « peut marquer un terme aux progrès des arts ; il n'en est point aux découvertes de la pensée²³ », la Querelle des Anciens et des Modernes connaîtra, pour reprendre l'expression de Marc Fumaroli, une « fécondité latérale » qui s'étendra à tout le XVIII^e siècle, alors que le thème de la décadence et de la corruption du goût deviendra un *topos* au sujet duquel s'affronteront les partisans de l'un ou l'autre camp. En ce sens, la Querelle a donné naissance à une profusion de concepts, d'analyses et d'arguments dont le principe intime, s'il demeure obscur

21. Denis Diderot, « À mon ami Monsieur Grimm », *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. XI, p. 12-13.

22. Fontenelle, *op. cit.*, p. 296.

23. Madame de Staël, *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaesche, Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 46.

quant à une conclusion décisive entre les partis, nourrira une réflexion qui débordera des simples cadres de la poétique d'Homère en mettant en cause le fondement même du goût et des règles qui président à l'appréhension du beau – indissociablement rattaché aux notions de bien et de vérité –, telles qu'elles se trouvent théorisées par le principe de l'imitation de la « belle nature ».

2. L'imitation de la « belle nature »

Dans son *Discours prononcé à la séance publique de l'Académie de Rouen en 1777*, Charles Nicolas Cochin, historien d'art, dessinateur et graveur de renom, rappelle que « le but de l'art ne peut être que l'imitation la plus vraie de la nature », tout en précisant qu'il ne peut s'agir que de « l'imitation du plus beau choix²⁴ ». On reconnaît évidemment dans ce passage le motif de l'imitation de la « belle nature » qui, depuis le siècle classique, jouit d'une fortune considérable. Notion difficile, qu'inspire l'exemple céléberrime de Zeuxis, la « belle nature » doit sans doute à l'abbé Batteux d'avoir résumé au mieux les enjeux que comporte cette idée dans ses *Beaux-arts réduits à un même principe* : « Tous ses efforts [ceux du génie] doivent nécessairement se réduire à faire un choix des plus belles parties de la nature pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la nature elle-même, sans cependant

²⁴. Charles Nicolas Cochin, *Discours (second et troisième Discours sur l'enseignement des beaux-arts) prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen en 1777*, Paris, L. Cellot, 1779, p. 28-29.

cesser d'être naturel²⁵ ». On connaît, en effet, l'histoire de Zeuxis qui, nous rapporte Cicéron, « pour enfermer dans une image le modèle parfait de la beauté féminine » choisit cinq jeunes filles, car il ne « crut pas pouvoir rencontrer dans un seul corps tous les charmes physiques qu'il cherchait, pour la raison que, dans une seule de ses créatures, la nature n'a pas réuni l'agrément de toutes les perfections²⁶ ». Suivant cette pensée, Cochin tient toutefois à distinguer cet art qui opte pour une nature choisie dans ses « plus belles parties », de celui, illusoire selon lui, qui entretient l'idée d'un « beau idéal » pensé comme « supérieur à la nature » et propre à séduire l'artiste « en lui faisant espérer [...] de surpasser la nature » :

Si donc, par le beau idéal on entend des beautés qu'il faut chercher dans son imagination et qui n'ont point d'original dans la nature, j'ose dire que c'est une illusion et qu'il n'est point accordé aux hommes d'imaginer aucune beauté dont l'auteur de la nature ne leur ait donné le type ; j'ose nier l'existence d'un beau réellement idéal, et rejetant cette expression équivoque, qui peut induire en erreur, j'y substitue celle de beau de réunion, c'est-à-dire que l'artiste qui a vu diverses natures, et qui a le sentiment du beau, peut réunir dans un même sujet, des beautés qu'il a vues éparses dans différentes natures, lorsque ces natures se trouvent avoir de l'analogie entre elles dans l'espèce, dans le caractère et dans la conformation générale²⁷.

Or, déjà en 1767, dans son introduction au *Salon de 1767*, Diderot rejetait une telle conception en y opposant sa théorie du « modèle idéal » : « ce n'est point à l'aide d'une infinité de petits portraits isolés,

25. Abbé C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746]. *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, Paris/Leipzig, Veuve H. Casterman, 1871, p. 3.

26. Cicéron, *De Inventione*, dans *Œuvres complètes*, traduction par MM. J. P. Charpentier et E. Greslou, Paris, Panckoucke, 1830, p. 169 et p. 171.

27. Charles Nicolas Cochin, *op. cit.*, p. 5-8.

déclare-t-il, qu'on s'élève au modèle original et premier ni de la partie, ni de l'ensemble et du tout²⁸ ». L'idée, déjà esquissée en 1758 dans le *Discours sur la poésie dramatique*, prend ici forme. Dans la dernière partie du *Discours*, Diderot, en effet, envisage de décomposer les opérations qui conduisent à la formation d'un « modèle idéal », dont le jugement s'avérera, chez le philosophe, « la mesure invariable », alors qu'il embrasse, chez l'artiste, la somme d'une « variété infinie de représentations différentes », en ceci que l'image s'offrant à l'imagination du peintre ou du poète constitue, davantage qu'un objet proprement dit, une sorte de canevas susceptible de modifications. Si le temps et un long apprentissage en sont les conditions nécessaires – Ariste, écrit par exemple Diderot, « rentra chez lui », s'y renferma et se livra à l'étude « pendant une quinzaine d'années » – le savoir, une fois acquis, permettra à l'artiste de s'exprimer en toute liberté. Il pourra dès lors « altérer, fortifier, affaiblir, défigurer et réduire son modèle idéal de l'état de nature à tel autre état qu'il lui plaît²⁹ ». Cette idée, on l'a vu, sera plus particulièrement développée dans le *Salon de 1767*, lorsqu'il s'agira de comprendre comment les Anciens, par l'observation et l'expérience, ont accédé au savoir. Ce faisant, Diderot permet de dépasser, comme le souligne Jacques Chouillet, « l'antithèse improductive de la vérité dans la

28. Denis Diderot, « À mon ami Monsieur Grimm », *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes*. [...], op. cit., p. 15.

29. Denis Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 284, p. 286 et p. 287.

nature et de la vérité dans l'art³⁰ ». Pour le philosophe, le concept classique d'imitation réduit l'artiste à la position de servile copiste, voire de simple « portraitiste » :

[...] ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient de grands yeux, ou ils vous riraient au nez. [...] Convenez donc [de ce modèle idéal] qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de Nature, dont la copie scrupuleuse vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux et recopier servilement, à moins que vous ne veuillez vous faire portraitiste³¹.

En niant que l'idéal puisse être le résultat de l'accumulation « d'une infinité de petits portraits isolés » ou qu'il soit « emprunté directement d'aucune image individuelle de Nature », Diderot pose ici le problème de l'imagination et de l'invention créatrice, ouvrant la porte, en ce sens, à un art conçu comme un acte issu du libre exercice de l'esprit.

L'imagination, on le sait, laisse suspecter l'irruption de l'irrationnel et du subjectif qui risquent de faire passer l'art d'un régime normatif à une conception relativiste du travail du peintre ou du poète. En fait, l'imagination reste au centre d'un discours travaillé par les contradictions, certains y voyant une source d'erreurs, fidèles en cela aux préventions héritées du rationalisme philosophique du XVII^e siècle, alors que d'autres chercheront à la penser, selon un savant équilibre, comme indispensable à l'artiste... pour autant que la raison la tienne

³⁰. Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot. 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 479.

³¹. Denis Diderot, « À mon ami Monsieur Grimm », *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes. [...], op. cit.*, p. 9 et p. 11.

dans les bornes du « bon sens ». Lisons, à ce propos, ce qu'en disait Houdar de La Motte : « il faut [que l'artiste] soit toujours guidé par la raison, et que le poète le plus échauffé se rappelle souvent à soi, pour juger sainement de ce que son imagination lui offre³² ». Quelques années plus tard, l'abbé Batteux poursuivra dans la même veine en rappelant que, si « les arts sont imitateurs de la nature », cette imitation se devra d'être « sage et éclairée³³ ».

En fait, et plus fondamentalement peut-être, le problème de l'imagination s'inscrit dans celui, plus complexe encore, du génie, qui est au centre de tout un questionnement tournant autour du statut de l'enthousiasme ou encore de la *furor*³⁴. Le malaise est palpable chez les théoriciens, dès qu'il s'agit d'aborder la nature du génie. Voyons un peu comment le père André, après avoir établi les règles de « proportions » et de « régularité » qui président à la représentation du beau, en appelle à son auditoire :

Me permettrez-vous, Messieurs, de me contredire un peu en faveur des grands génies ? Cette barrière même, qui nous paraît si nécessaire, n'est peut-être pas toujours et en tout une loi de rigueur pour eux. [...] Il y en a qui ont été assez hardis pour se permettre quelques licences contre certaines règles du beau même essentiel. Emportés par une espèce de fureur poétique, ils ont jeté quelques défauts de régularité

-
32. A. Houdar de La Motte, *Discours sur la poésie* dans *Œuvres complètes*, Paris, Prault l'aîné, 1754, t. I, p. 28, cité par Annie Becq, *op. cit.*, p. 361. L'ouvrage d'Annie Becq permet d'ailleurs de se faire une excellente idée de toutes les tensions et des débats qui tournent autour de la notion d'imagination.
33. Abbé C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746]. *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, *op. cit.*, p. 6.
34. Rappelons, à cet égard, que dans ses *Éléments de littérature*, Marmontel, tout en liant étroitement enthousiasme et imagination, recourt pour en rendre compte aux expressions « ivresse, délire, ou fureur ». Voir, plus particulièrement, l'article « Imagination », *Éléments de littérature*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, (réimpression de l'édition de Paris, 1819-1820) 1968, t. IV, p. 636.

dans leurs ouvrages [...] Autre espèce de beau arbitraire, mais qui ne sied qu'aux plus grands maîtres³⁵.

Si le jésuite admet que le génie puisse justifier un écart par rapport aux règles, il fait toutefois une mise en garde : seuls les « plus grands maîtres » peuvent s'y risquer. Crousaz, dans son *Traité du beau*, arrivait à la même conclusion en accordant au génie une expérience et un savoir qui pouvaient le sauver de l'erreur dans laquelle ne manquerait pas de sombrer « un Esprit borné, et d'une habileté très-médiocre ». C'est donc aux « grands génies » seulement qu'il appartient de s'écarter des règles car seuls, ils peuvent prétendre « le faire en sûreté » en continuant d'observer les « Loix de la Vertu³⁶ ».

Si Crousaz fait reposer le talent du génie sur une capacité à se maintenir « vertueux », le père André, on l'a vu, le fait s'emporter dans « une espèce de fureur poétique ». Pour ce cartésien convaincu, cependant, la raison n'est jamais bien loin, qui guide le génie et l'assure de racheter les « défauts de régularité » par des beautés plus grandes encore³⁷. Quelques années plus tard, l'abbé Batteux, évoquant la

35. Père Yves-Marie André, *Essai sur le beau* [1741], dans *Œuvres philosophiques du Père André*, avec une introduction sur sa vie et ses ouvrages par Victor Cousin, Paris, Charpentier, Libraire-éditeur, 1843, p. 17. Notons que l'*Essai sur le beau* est un recueil de conférences que le jésuite prononça à l'Académie de Caen en 1731. Le père André y classe le beau selon trois catégories, soient un « beau essentiel et indépendant de toute institution, même divine », un « beau naturel et indépendant de l'opinion des hommes » et un « beau d'institution humaine, et qui est arbitraire » (*ibid.*, p. 3). Enfin, s'il distingue l'appréhension du beau selon un « beau sensible que nous apercevons dans les corps » et un « beau intelligible que nous apercevons dans les esprits », il rappelle, de manière impérative, que « l'un et l'autre ne peuvent être aperçus que par la raison » (*ibid.*, p. 4).

36. Jean-Pierre de Crousaz, *Traité du beau* [2^e éd., 1724], Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Corpus des Œuvres de Philosophie en Langue Française », 1985, p. 265.

37. Père Yves-Marie André, *op. cit.*, p. 17.

question de l'enthousiasme, tentera à son tour d'en expliquer le principe :

[l'enthousiasme] ne contient que deux choses, déclare-t-il : une vive représentation de l'objet dans l'esprit, et une émotion du cœur proportionnée à cet objet. Ainsi, de même qu'il y a des objets simples, nobles, sublimes, il y a aussi des enthousiasmes qui leur répondent et que les peintres, les musiciens, les poètes se partagent, selon les degrés qu'ils ont embrassés, et dans lesquels il est nécessaire qu'ils se mettent tous, sans en excepter aucun, pour arriver à leur but, qui est l'expression de la nature dans son beau³⁸.

Le génie et le goût ont, affirme-t-il par ailleurs, « une liaison si intime dans les arts, qu'il y a des cas où on ne peut les unir sans qu'ils paraissent se confondre, ni les séparer sans presque leur ôter leurs fonctions propres ». On ne peut donc dire ce que « doit faire le génie en imitant la nature, sans supposer le goût qui le guide³⁹ », le goût étant, rappelle-t-il, fondé sur une esthétique de l'imitation où l'invention créatrice reste assujettie aux normes qui entendent la régir. Dès lors, l'enthousiasme, cette « fureur » qui anime et enhardit le génie, demeurant toujours suspect de débordement, se doit d'être maintenu dans les bornes du bon sens, ce que nous rappelle l'article « Imagination » de Marmontel, qui se conclut sur ces mots : « L'homme du monde qui pouvait le mieux parler de l'enthousiasme, M. de Voltaire, nous dit que l'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes. [...] [l'enthousiasme] est un coursier qui s'emporte dans la carrière, mais sa carrière est régulièrement tracée⁴⁰ ». L'existence du génie s'impose donc « comme un fait mais sa nature se prête mal à

38. Abbé C. Batteux, *op. cit.*, p. 8.

39. *Ibid.*, p. 6.

40. Marmontel, « Imagination », *Éléments de littérature, op. cit.*, t. IV, p. 637.

l'analyse⁴¹ ». L'enthousiasme qui le sous-tend reste en effet soumis à une critique sévère ou fait, à tout le moins, l'objet d'une méfiance percevant dans cet emportement d'un esprit qui s'échauffe le risque d'échapper à la discipline de la raison.

C'est donc au sein de ce questionnement et de l'embarras que provoque l'idée de génie que l'on continuera d'appréhender la notion d'imitation, à la lumière d'une conception classique qui suppose, dans la continuité de l'exemple offert par Zeuxis, l'idée d'une perfection déjà atteinte dans la nature. La tâche du poète consiste à « puiser sa matière poétique dans le déjà-là et non de l'inventer de toutes pièces⁴² », ce qui, bien entendu, serait accorder à l'imagination un rôle actif que, d'une manière générale, on redoute. C'est ainsi que, en consultant l'article que lui consacre Marmontel, nous pouvons lire que l'invention reste tributaire d'un rapport sensible au monde et ne peut trouver son expression que dans un « assemblage de choses connues⁴³ ». Or, pour Diderot, au contraire, l'imitation de la « belle nature », même en comportant cette part d'invention que revendiquait déjà en son temps La Fontaine (« mon imitation n'est point un esclavage », écrit-il dans son *Épître à Huet*), n'est que contrainte. Interpellant l'artiste, il affirme : « Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui peut être⁴⁴ ». Chez Diderot s'observe une

41. Annie Becq, *op. cit.*, p. 48.

42. Jacinthe Martel, « De l'invention. Éléments pour l'histoire lexicologique et sémantique d'un concept : XVI^e - XX^e siècles », *Études françaises*, 26.3, 1990, p. 33.

43. Marmontel, « Invention », dans *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 657.

44. Denis Diderot, « Lettre à Monsieur Grimm », *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes. [...]*, *op. cit.*, p. 11.

démarche qui tend à promouvoir une esthétique qui déborde du cadre visuel au profit du sentiment : « L'homme de *génie* est celui dont l'âme plus étendue, frappée par les sensations de tous les êtres [...] ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment⁴⁵ ». À l'évidence empirique d'un Marmontel, pour qui l'imitation maintient un rapport concret à l'objet imité, l'esthétique de Diderot oppose une approche où perçoit le souci de penser l'expérience artistique en termes de subjectivité sensible. On peut d'ailleurs en juger sur ses réflexions concernant les toiles de Vernet lors du *Salon de 1763* :

S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient ; les flancs du bâtiment s'entr'ouvrent ; les uns se précipitent dans les eaux ; les autres, moribonds, sont étendus sur le rivage. Ici des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux ; là une mère presse son enfant contre son sein ; [...] un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée [...]⁴⁶.

La description ne saurait toutefois rendre compte de l'émotion ressentie : « Il n'est presque pas possible d'en parler, il faut les voir⁴⁷ », s'exclame-t-il. Chez Diderot, le beau « artistique » se trouve imprégné d'une charge émotionnelle qui, en s'immisçant dans la réflexion esthétique, vient ébranler la thèse selon laquelle le beau ne peut être pensé qu'en fonction d'une nécessaire alliance avec une réalité idéalisée par la *mimésis* et par la représentation de la « belle nature », concept dont se réclame la tradition classique et qui s'exprime encore chez l'abbé Batteux.

45. Denis Diderot, « Article Génie », dans *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 9.

46. Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres complètes. [...]*, op. cit., t. X, p. 200-201.

47. *Ibid.*, p. 201.

Lorsqu'il s'agit d'envisager les débats tournant autour de la notion d'imitation de la « belle nature », Diderot se révèle un très bon exemple car il permet alors, mieux que quiconque, de saisir le lien qui s'établit entre les arts, tels la peinture ou la sculpture, et la littérature. En acceptant d'écrire, à l'invitation de Grimm, des *Salons* pour les abonnés de la *Correspondance littéraire*, soit environ une douzaine d'aristocrates – dont aucun ne vit en France – et parmi lesquels on compte la reine Catherine II de Russie, la duchesse de Saxe-Gotha, le roi de Pologne et le futur Gustave III de Suède, Diderot allait mettre à profit son talent d'écrivain. Comment, en effet, faire voir à ces destinataires éloignés des tableaux qu'eux-mêmes n'ont pas vus et qu'ils ne verront sans doute jamais ? C'est la question que semble se poser Diderot, ébloui par un tableau de Casanove :

Le beau spectacle ! la belle et grande poésie ! Comment vous transporterai-je au pied de ces rochers qui touchent le ciel ? Comment vous montrerai-je ce pont de grosses poutres [...] ? Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château [...] ? Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont [...] ? Comment vous tracerai-je la marche de cette armée, qui part du sentier [...] et qui conduit laborieusement et tortueusement les hommes du haut de ces roches sur le pont qui les unit au château ? Comment vous effrayerai-je pour ces soldats [...] qui passent, de la montagne au château, sur cette tremblante fabrique de bois ?⁴⁸

Les *Salons* deviendront dès lors le champ d'application d'une esthétique nouvelle où le rythme du discours, unissant spectacle et poésie, va non seulement animer les formes et les couleurs mais, et de manière plus essentielle, tenter de rendre toute l'émotion que suggèrent les toiles.

⁴⁸. Denis Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres complètes. [...]*, op. cit., t. X, p. 326-327.

C'est dans les *Salons* que le philosophe exprimera toutes les nuances d'une sensibilité dont l'art témoigne car, comme le souligne magnifiquement Paul Vernière à la suite des Goncourt, « à travers l'art d'un siècle apparaît son âme⁴⁹ ». Or, c'est également dans les *Salons* que se dessine la promotion d'une esthétique du mal et du laid. « C'est une belle chose que le crime et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre⁵⁰ », écrit en effet Diderot, suggérant par là même que le désordre règne dans la nature au même titre que l'ordre et bousculant, du même souffle, la permanence d'une théorie artistique où la « belle nature » est pensée comme représentation de l'ordre divin. Désordre en fait, dont le critique d'art, se doublant ici du philosophe, n'hésitera pas à créditer, pour une bonne part, la religion chrétienne : « Jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme, déclare-t-il : depuis le meurtre d'Abel jusqu'au supplice de Calas, pas une ligne de son histoire qui ne soit ensanglantée⁵¹ ». Par une telle assertion, Diderot, tout en opérant un déplacement qui fait du désordre le principe du beau dans l'art, place encore son origine dans l'homme, les notions « du bien et du mal, du beau et du laid, du bon et du mauvais, du vrai et du faux⁵² » n'étant que l'expression de ses agissements et de ses choix.

Rappelons, à ce propos, ce que l'auteur des *Crimes de l'amour* écrira à la toute fin du XVIII^e siècle :

49. Paul Vernière, « Introduction » aux *Salons*, *Œuvres esthétiques de Diderot*, op. cit., p. 441.

50. Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres complètes*. [...], op. cit., t. X, p. 185.

51. *Ibid.*

52. Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes*. [...], op. cit., t. XI, p. 124.

L'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions⁵³.

Poursuivant sa réflexion, Sade reconnaît au vice un privilège jusque-là imparti à la seule vertu : « ce n'est pas toujours en faisant triompher la vertu qu'on intéresse », affirme-t-il en effet, car « nos âmes se déchirent » et l'émotion est à son comble bien davantage quand, « après les plus rudes épreuves, nous voyons enfin la vertu terrassée⁵⁴ ». Ce programme que suggère Sade ne s'accommode guère d'une littérature se réclamant de la tradition classique qui entendait, comme l'a rappelé à juste titre Paul Hazard, montrer « la défaite du vice et le triomphe de la vertu, les bons toujours récompensés, les méchants toujours punis⁵⁵ ». Cette idée, ce passage de la *Lettre-traité sur l'origine des romans* de Huet l'exprimait déjà sans détour : « La fin principale des romans ou du moins celle qui le doit être et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice puni⁵⁶ ». Sur ce point, il n'est pas inintéressant de relire ce commentaire que fait, pour sa part, Lenglet-Dufresnoy, dans *De l'usage des romans*.

Laissons à l'Histoire à traverser les hommes vertueux, à détrôner les bons Princes, à faire prospérer les Tirans, à

53. Sade, *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans* [1799], texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1987, p. 39.

54. *Ibid.*

55. Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, Paris, Fayard, 1963, p. 238.

56. Pierre-Daniel Huet, *Lettre-Traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans* [1669], éd. critique par Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 1971, p. 47.

établir des Scelerats sur la ruine des plus gens de bien ; elle n'a que trop d'occasions de s'en acquiter : Mais le Roman doit faire tout le contraire, la vertu y doit être honorée, la probité s'y doit faire estimer des Princes, la sagesse y être récompensée. Cela n'arrive pas toujours, direz-vous : N'importe, cela ne laisse pas de donner des idées favorables du bien & de la vertu⁵⁷.

Bien que ces remarques fassent foi de l'attachement du critique à l'idéal du roman classique, il s'y exprime par ailleurs la même tension fondamentale que suggèrent les propos de Sade qui, lui, en appelle à la représentation et à la réhabilitation des passions, même les plus extrêmes, exigeant de ce fait que l'auteur prenne l'homme « quand il quitte [son] masque » et qu'il présente le dénouement « tel que les événements le préparent », en s'inspirant d'une nature qui, bien qu'« uniforme dans ses plans », reste toutefois « irrégulière dans ses effets, son sein, toujours agité, ressembl[ant] au foyer d'un volcan⁵⁸ ».

Or, bien avant Sade, Diderot réclamait pour la poésie, à l'encontre de toute une théorie qui entendait s'imposer comme législatrice du bon goût, « quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage⁵⁹ ». C'est d'ailleurs en ce sens qu'il convient également de relire ce passage du *Salon de 1763* où il affirme que « ce sont des crimes qu'il faut au talent des Racine, des Corneille et des Voltaire ». Ce faisant, il établit un nécessaire rapport entre l'expression des passions qui agitent l'homme et leur représentation dans l'art. C'est ainsi qu'il écrira à Sophie Volland :

57. (Nicolas) Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité & leurs différens caractères : avec une Bibliothèque des Romans. Accompagnée de Remarques critiques sur leur choix & leurs Editions*, Amsterdam, chez la Veuve de Poilras, à la Vérité sans fard, 1734, t. I, p. 210-211.

58. Sade, *op. cit.*, p. 43 et p. 47.

59. Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 261.

Que [les passions fortes] 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 elles, c'est par elles aussi qu'on est porté aux tentatives merveilleuses qui la relèvent⁶⁰.

Dans la pensée du philosophe, la frontière étanche qui sépare le bien d'avec le mal se trouve abolie au profit de « l'énergie morale de l'homme qui fait de grandes choses, l'énergie matérielle d'une nature qui est en mouvement permanent et l'énergie esthétique des œuvres capables de frapper le lecteur ou le spectateur⁶¹ ». Si l'homme est capable du pire, il porte en lui sa propre rédemption, et l'art du peintre ou du poète se doit de témoigner de sa grandeur comme de sa déchéance. Chez Diderot se trouve ainsi exaltée une énergie qui lui permet de dégager la valeur esthétique de toute considération morale :

[...] je ne hais pas les grands crimes, affirme-t-il en effet : premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie. Si un homme n'était pas capable d'incendier une ville, un autre homme ne serait pas capable de se précipiter dans un gouffre pour la sauver⁶².

Une telle affirmation édifie l'art sur un principe qui va à l'encontre d'une tradition chrétienne faisant du laid et du vice l'expression du « chaos » et du désordre des passions, laideur, vice et mal étant, au regard de la religion, liés au péché originel – cette « étrange idée », dénonce Voltaire,

⁶⁰. Denis Diderot, Lettre à Sophie Volland, datée du 31 juillet 1762, dans *Œuvres complètes*. [...], op. cit., t. XIX, p. 87.

⁶¹. Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988, p. 383.

⁶². Denis Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres complètes*. [...], op. cit., t. X, p. 342.

avec toute la verve qu'on lui connaît : « Avouons que saint Augustin accrédita le premier cette étrange idée, digne de la tête chaude et romanesque d'un Africain débauché et repentant, manichéen et chrétien, indulgent et persécuteur, qui passa sa vie à se contredire lui-même⁶³ ».

Aussi la lente érosion de l'idée de culpabilité et de la nature déchue de l'homme – idée fortement ancrée dans un imaginaire chrétien qui oriente la conception d'un art tourné vers la transcendance et, par conséquent, sur la représentation d'une « belle nature » idéale, reflet du beau et du vrai –, permet-elle d'imaginer une approche qui dénie à cette construction intellectuelle la vérité à laquelle elle prétend. Il lui manque, comme le rappelle Diderot, « la verrue à la tempe, la couture à la lèvre, la marque de petite vérole [...] qui [...] rendraient vraies⁶⁴ » les figures représentées, leur conférant, dès lors, une dimension humaine et sociale. Mais ce « vérisme » que recommande Diderot s'accommode mal avec une théorie qui envisage la représentation en fonction de la notion de beau et de goût, notion confuse s'il en est, mais qui demeure néanmoins un concept central et l'objet d'une abondante littérature.

3. De la question du beau et du goût

Suivant une méthode dominée par un projet d'élucidation rationnelle, les théoriciens français de l'époque des Lumières ont tenté de définir le beau et d'en fixer les principes à la lumière des règles de la

⁶³. Voltaire, « Pêché originel », dans *Dictionnaire philosophique* [1764], Paris, Garnier Frères, 1967, p. 340.

⁶⁴. Denis Diderot, *Les deux amis de Bourbonne* [1770-1773], dans *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, Québec, L'instant même, 2005, p. 339.

poétique. Dans la continuité du siècle classique, le XVIII^e siècle continuera ainsi d'interroger la notion de « beau idéal » dans une perspective normative. En fait foi la publication d'innombrables *Traité*s qui, tous, prétendent définir le beau, et de non moins nombreux *Essais* où l'on cherche à établir la norme du goût qui permettrait d'en reconnaître les signes⁶⁵. En poursuivant la réflexion classique, dont Boileau, dans son *Art poétique*, a codifié la doctrine artistique par quelques vers restés fameux, on a cherché à trouver une justification au beau en le rattachant à la raison, faculté qui est, si l'on en juge par la définition qu'en donne Furetière, la « première puissance de l'âme, qui discerne le bien du mal, le vray d'avec le faux⁶⁶ ». Dès lors, la représentation du beau restera assujettie aux préceptes d'une esthétique qui rattache le culte de la beauté et du goût à la sphère de l'entendement ou, comme l'indiquera Marmontel dans son *Essai sur le goût*, au bon sens, ce bon sens que réclamait déjà, en son temps, Boileau : « Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime, / Que toujours le Bon sens s'accorde avec la Rime⁶⁷ ». En somme, pour reprendre cette expression de Paul Hazard, la beauté n'était plus que « la raison mise en recette ».

Toutefois, si pour Boileau le beau revêt le caractère d'un « absolu, humainement parlant, au sens d'universel, en tant qu'il participe de

65. Par exemple, pour ne citer que ceux-là, Crousaz, *Traité du Beau* (1715) ; Père André, *Essai sur le beau* (1741) ; Abbé Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) ; Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* (1752) ; Marmontel, *Essai sur le goût* (1787).

66. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, A. Leers, 1690.

67. Boileau, *L'art poétique* [1674], dans *Œuvres poétiques de N. Boileau*, Paris, Ernest Flammarion, s.d., chant I, p. 184.

l'universalité objective des principes rationnels⁶⁸ », devenant, par le fait même, intelligible et formulable, certains n'hésiteront pas à situer son origine dans la transcendance divine et à fonder sa représentation sur une morale chrétienne exaltant la vertu et la vérité. C'est ainsi que Félibien affirmera, dans ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, que

[c]et art [...] fournit de grands sujets de méditer sur l'excellence de cette première Lumière, d'où l'esprit de l'homme tire toutes ces belles idées, & ces nobles inventions qu'il exprime ensuite dans ses Ouvrages.

[...] en considérant les beautés & l'art d'un Tableau, [...] combien admirerons-nous davantage la beauté de cette source où il a puisé ces nobles idées ? [...] combien aurons-nous sujet d'adorer cette Sagesse éternelle qui répand dans les Esprits la Lumière de tous les arts, & qui en est elle-même la loi éternelle & immuable ?⁶⁹

Cette morale chrétienne n'est cependant pas exempte d'un rapport avec un ordre rationnel, dont on n'hésite pas à créditer le Créateur de l'univers :

Nous recevons sans cesse et à tout moment une raison supérieure à nous, comme nous respirons sans cesse l'air, qui est un corps étranger, écrit en effet Fénelon. [...] Chacun sent en soi une raison bornée et subalterne [...] qui ne se corrige qu'en rentrant sous le joug d'une autre raison supérieure, universelle et immuable [...]. Où est-elle cette raison suprême ? N'est-elle pas le Dieu que je cherche ?⁷⁰

Il s'ensuit que, pour Fénelon, les idées de régularité, d'ordre et de proportion associées au beau ne pourront jamais prétendre à une

68. Annie Becq, *op. cit.*, p. 419.

69. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Londres, chez David Mortier, 1705, t. 1, p. 42-43.

70. Fénelon, *Traité de l'existence et des attributs de Dieu*, Paris, Berche et Tralin, coll. « Bibliothèque des Chefs-d'œuvre », 1878, p. 63, p. 65 et p. 68.

« perfection absolue⁷¹ », laquelle reste inaccessible à l'homme et ne peut être pensée qu'en fonction d'une expérience religieuse : « Quiconque a vu, écrit-il, [...] d'une vue nette, le grand et le parfait, ne peut se flatter d'y avoir atteint. Rien n'achève de remplir son idée, et de contenter toute sa délicatesse. Rien n'est ici-bas entièrement parfait [...]»⁷².

Cependant, compte tenu de l'égarement où risque de le conduire sa « raison bornée et subalterne », l'homme se doit, à tout le moins, de tendre vers cette « perfection absolue », vers cette « raison suprême », pour s'assurer de son jugement. Car l'autorité de la raison ne résulte pas de son seul caractère instrumental : elle devient également « la source des vérités *a priori* qui sont, antérieurement aux idées concrètes, les principes premiers de la pensée, les *ideae innatae*. Par ces idées innées, la raison humaine participe de la raison divine, de l'universelle raison⁷³ ». C'est ainsi que cette notion d'un Beau en Dieu, à qui l'on prête des caractéristiques de rationalité, se retrouvera également sous la plume de Crousaz :

Tout ce que le Créateur trouve bien fait, et regarde comme achevé dans son genre, ou comme approchant de la perfection, l'Esprit humain, s'il pense juste, ne manque pas de l'approuver dès qu'il en a la connoissance. C'est par cette raison qu'il aime naturellement l'ordre et l'harmonie, le Créateur ayant trouvé à propos de faire tout avec poids et avec mesure, et l'Univers ne subsistant que par les proportions qui y regnent⁷⁴.

71. « l'humanité n'a permis en aucun temps d'atteindre à une perfection absolue », *Id.*, *Lettre à l'Académie*, *op. cit.*, p. 137.

72. *Ibid.*, p. 135.

73. Peter-Eckhard Knabe, « La genèse de l'esthétique moderne », dans Peter-Eckhard Knabe, Roland Mortier et François Moureau (dir.), *L'aube de la modernité. 1680-1760*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002, p. 65.

74. Jean-Pierre de Crousaz, *op. cit.*, p. 103.

Mais tâchons de voir en quoi, comme l'observe Baldine Saint Girons à la suite d'Annie Becq, l'expérience esthétique a pu interpeller Crousaz au point de lui « consacrer un livre de quatre cents pages⁷⁵ ». L'ouvrage du pasteur calviniste paraît en 1715, au moment même où la Querelle des Anciens et des Modernes s'apaise. Sans y reconnaître un lien direct avec les grands débats qui ont animé les partisans de l'un ou l'autre camp, on peut toutefois y voir le signe de l'intérêt grandissant de l'époque pour les questions relatives à l'art, d'une part, et pour tout ce que ces questions sous-tendent, d'autre part. Car en discutant l'autorité de la tradition et en remettant en cause l'empire exercé par les modèles antiques, les Modernes ont, à tout le moins, nourri une réflexion qui devait explorer le fondement même des principes au nom desquels on légitimait le beau et le goût qui permettait de le reconnaître. Crousaz, en ce sens, en adoptant une démarche fidèle à la logique cartésienne, se montre d'abord soucieux d'écarter de son esprit les impressions reçues en rejetant l'idée communément admise que « le beau est ce qui plaît », ou sa contrepartie, « cela plaît parce que cela est beau ». Comme ces formules enferment la compréhension de l'expérience esthétique dans une tautologie dont il devient difficile de justifier l'argument, Crousaz s'éloigne de ces considérations sur le beau en affirmant que

[q]uelquefois on reconnoit très-Beau un objet, dont on n'est pas sensiblement touché, quelquefois au contraire on aime, on voit avec plaisir ce en quoi l'on ne trouve que peu ou point de beauté. On a donc une idée du Beau, qui ne dépend point du sentiment seul, et que nous ne pouvons ni

75. Baldine Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers éditeur, 1990, p. 52.

attacher dans le degré que nous voudrions à ce qui nous plaît le plus, ni refuser à ce qui nous plaît le moins⁷⁶.

Un objet peut donc plaire et ne pas plaire : « il plaît à l'idée et ne plaît pas au sentiment » ; ou, au contraire, il peut y avoir « des objets dont l'idée n'offre rien où il paroisse du mérite, qui ne laissent pas d'exciter des sentimens agréables [...], ce qui fait dire que ces objets plaisent sans être beaux⁷⁷ ». Mais voyons un peu comment Crousaz distingue l'« idée » du « sentiment » :

Je rappellerai ici un principe [...] dont on conviendra sans peine, dès qu'on l'aura bien compris. Je distingue deux sortes de perceptions ; j'appelle les unes *Idées* et les autres *Sentimens*. Quand je pense à un Cercle, à un Triangle, à deux Dixaines, à trois Dixaines, à 5. à 8. à un Oiseau, à une Maison, je forme des idées. Mais quand je mange, quand je me place auprès du feu, quand j'approche une fleur de mon nez, les perceptions de *Saveur*, de *Chaleur*, d'*Odeur* qui me frappent, et qui me saisissent, sont du nombre de celles que j'appelle des *Sentimens*, et non pas de simples idées⁷⁸.

Certes, comme le remarque Baldine Saint Girons, en définissant le beau « comme un mixte de sentiments et d'idées », Crousaz « n'est sans doute pas très original ; souligner, en revanche, l'incompatibilité de deux types de plaisir, l'un occasionné par l'idée et l'autre par le sentiment, témoigne d'acuité analytique », sa démarche ayant ceci d'intéressant « qu'elle met l'accent sur l'analyse de la subjectivité [...] pour faire du beau non un principe de réconciliation entre les facultés, mais un principe de satisfaction pour chaque faculté, prise isolément⁷⁹ ». De ce point de vue, le *Traité du Beau* peut être pensé comme un « moment charnière entre

⁷⁶. Jean-Pierre de Crousaz, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷. *Ibid.*, p. 26.

⁷⁸. *Ibid.*, p. 24-25.

⁷⁹. Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 53.

une conception rationaliste du beau [...] et une conception empiriste axée sur le sentiment⁸⁰ ». Ce qui, dans la recherche d'une définition du beau, n'est pas sans comporter sa part d'ambiguïtés et de paradoxes. Il y a « beauté et beauté » et « plaisir et plaisir », nous dit encore Crousaz, et, pour éviter de ne « rien confondre », il convient de chercher sur quels « principes spéculatifs » il faut se régler pour décider « de sang froid, si un objet est beau, ou ne l'est pas⁸¹ ». Toutefois, comme la critique l'a très bien relevé⁸², la position de Crousaz est plus complexe qu'il n'y paraît car, en tentant d'établir un équilibre entre la raison et le sentiment et d'élucider les rapports qu'ils entretiennent dans la constitution du beau, il glisse parfois vers la contradiction. Tout en faisant consister le beau dans l'ordre, l'harmonie et les proportions que la raison peut saisir, il n'en affirme pas moins que la Beauté est une chose relative :

Quand on demande ce que c'est que le *Beau*, on ne prétend pas parler d'un objet qui existe hors de nous et séparé de tout autre, comme quand on demande ce que c'est qu'un Cheval, ce que c'est qu'un Arbre. Un Arbre est un Arbre, un Cheval est un Cheval, il est ce qu'il est absolument, en soi-même, et sans qu'il soit nécessaire de le comparer avec quelqu'une des autres parties que renferme l'Univers. Il n'en est pas ainsi de la Beauté, ce terme n'est pas absolu, mais il exprime le rapport des objets, que nous appelons *Beaux* avec nos idées, ou avec nos sentimens, avec nos lumieres, ou avec notre cœur, ou enfin avec d'autres objets differents de nous-mêmes⁸³.

Dès lors, la beauté n'a de sens que par rapport à son appréhension par l'homme et s'inscrit dans une subjectivité dont la « fantaisie » et le

80. Syliane Malinowski-Charles, « Entre rationalisme et subjectivisme : l'esthétique de Jean-Pierre de Crousaz », dans *Revue de théologie et de philosophie*, vol. 136, 2004, p. 7.

81. Jean-Pierre de Crousaz, *op. cit.*, p. 26 et p. 28.

82. Voir, à ce propos, Annie Becq, *op. cit.*, en particulier les p. 305-312 ; Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 51-66 ; Syliane Malinowski-Charles, *loc. cit.*, p. 7-21.

83. Jean-Pierre de Crousaz, *op. cit.*, p. 22.

« caprice⁸⁴ » laissent suspecter le rôle essentiel. Comme le note Annie Becq, le « rapport dont il est ici question et à partir duquel la beauté trouve sa définition, ne consiste pas en priorité dans des proportions objectivement constatables mais dans la conformité aux facultés humaines⁸⁵ ». Ce faisant, Crousaz semble s'écarter de la conception platonicienne qui maintenait « une opposition fondamentale entre l'*eidōs*, la forme-idée séparée de la réalité sensible, conçue comme principe rationnel d'organisation de l'être et objet du vrai savoir, et l'*eidolon*, l'image, qui appartient à un monde sensible divers, soumis au devenir, domaine de la simple opinion⁸⁶ ». Malgré tout, l'approche de Crousaz demeure classique à plus d'un titre, alors qu'il affirme que « les Fondemens de la Vertu [...] sont en même tems les fondemens de la Beauté » et que le recours à la raison, malgré quelques hésitations, reste à la base de la compréhension de l'expérience esthétique. Rappelons, par exemple, comment il explique « ce que c'est que le goût » :

Le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la Raison auroit approuvé, après qu'elle se seroit donné le tems de l'examiner assez pour en juger sur de justes idées. Et ce même bon goût nous fait d'abord rejeter, par un sentiment qui déplaît, ce que la Raison auroit condamné ensuite d'un examen éclairé et judicieux⁸⁷.

Mais l'intérêt de la démarche de Crousaz consiste, du fait même de ses hésitations et de ses ambiguïtés proches de la contradiction, à mettre en évidence le problème que pose le sentiment, appelé à devenir

84. *Ibid.*, p. 20.

85. Annie Becq, *op. cit.*, p. 309.

86. Jean Molino, « Préface », dans Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. xxiv.

87. Jean-Pierre de Crousaz, *op. cit.*, p. 14 et p. 108.

le socle de l'approche empiriste ou subjective d'une esthétique émotionnaliste, telle qu'elle sera développée quatre ans plus tard par l'abbé Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Pour Du Bos, en effet, le raisonnement ne doit « intervenir dans le jugement que nous portons sur un poème ou sur un tableau en général, que pour rendre raison de la décision du sentiment » qui est « le juge compétent de la question⁸⁸ ». Dans une telle perspective, même si le rôle explicatif dévolu au raisonnement reste important, il n'en est pas moins réduit à une fonction secondaire, l'empirisme de Du Bos l'incitant à favoriser l'expérience sensible plutôt que la réflexion qui exige une « contention vaine & stérile » :

[l'ame] ne sçauroit être occupée qu'en deux manières : ou l'ame se livre aux impressions que les objets extérieurs font sur elle ; & c'est ce qu'on appelle sentir : ou bien elle s'entretient elle-même par des spéculations sur des matières, soit utiles, soit curieuses ; & c'est ce qu'on appelle réfléchir & méditer.

L'ame trouve pénible, & même impraticable quelquefois, cette seconde manière de s'occuper [...] Il faut alors que l'ame fasse des efforts continuels pour suivre l'objet de son attention ; & ces efforts rendus souvent infructueux par la disposition présente des organes du cerveau, n'aboutissent qu'à une contention vaine & stérile⁸⁹.

Le plaisir et l'émotion deviennent dès lors essentiels à l'expérience esthétique, « les poèmes & les tableaux [n'étant] de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent⁹⁰ ». Ce programme qu'assigne l'abbé Du Bos à l'art, et qui assure une certaine autonomie, sinon une prééminence généalogique et une hégémonie au sentiment, n'a certes

88. Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, (7^e éd.), Paris, Pissot, 1770/Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. II, sect. XXII, p. 340 et p. 341.

89. *Ibid.*, t. I, sect. I, p. 6-7.

90. *Ibid.*, t. II, sect. XXII, p. 339.

pas fait l'unanimité et a rencontré bien des résistances. Que l'on songe au père André, dont l'*Essai sur le beau* témoigne d'une volonté de montrer que la raison exerce un rôle de régie à tous les niveaux. Divisant le beau en « beau sensible, et en beau intelligible », le beau sensible étant aperçu « dans les corps » et le beau intelligible, « dans les esprits », le père André ajoute que l'on « conviendra, sans doute, que l'un et l'autre ne peuvent être aperçus que par la raison ; le beau sensible, par la raison attentive aux idées qu'elle reçoit des sens ; et le beau intelligible, par la raison attentive aux idées de l'esprit pur⁹¹ ». Le jésuite en appelle donc « à la raison et à la réflexion⁹² » pour juger du beau, voyant dans l'opinion et le sentiment une source d'erreur : « on veut croire en général que tout est beau dans ce qu'on estime, plus beau encore dans ce qu'on aime⁹³ ». Quelques années plus tard, l'abbé Batteux se proposera à son tour d'examiner cette question en posant le problème sous l'angle du goût. Le goût étant dans l'art, affirme-t-il, « ce que l'intelligence est dans les sciences », il « ne peut y avoir de bonheur pour l'homme qu'autant que ses goûts sont conformes à sa raison », le bon goût reflétant « un amour habituel de l'ordre⁹⁴ ». Pensé dans le cadre de l'imitation de la « Belle nature », le goût, chez Batteux, devient « un sentiment » qui

91. Père Yves-Marie André, *op. cit.*, p. 4.

92. *Ibid.*, p. 45.

93. *Ibid.*, p. 19.

94. Abbé C. Batteux, *op. cit.*, p. 12 et p. 24. Rappelons, sur ce point, ces commentaires de Bossuet : « Apercevoir la beauté et en juger, soutenait-il en effet, est un ouvrage de l'esprit, puisque la beauté ne consiste que dans l'ordre, c'est-à-dire dans l'arrangement et la proportion [...] Ainsi il appartient à l'esprit, c'est-à-dire à l'entendement, de juger de la beauté, parce que juger de la beauté, c'est juger de l'ordre, de la proportion et de la justesse, choses que l'esprit seul peut apercevoir » (Bossuet, « Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même », dans *Œuvres complètes*, Livre XIII, Paris, Gauthier, 1828, p. 92).

permet de reconnaître « le bon, le mauvais, le médiocre, et de les distinguer avec certitude⁹⁵ ». Abandonnant à la « métaphysique profonde » le soin de « débrouiller tous les ressorts secrets de notre ame », il pose en principe que « notre ame connaît, et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment. La connaissance est une lumière répandue dans notre ame ; le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre réchauffe ; l'une nous fait voir l'objet, l'autre nous y porte, ou nous en détourne⁹⁶ ». Le mouvement du sentiment reste donc indissociable d'une représentation de l'esprit et, bien qu'il « paraisse partir brusquement et en aveugle » et que le sentiment prenne « quelquefois le faux bien pour le vrai, c'est l'ignorance qui le détourne, ou le préjugé⁹⁷ ». C'est alors à la raison, « qui perd rarement ses droits », qu'il appartient de les écarter⁹⁸.

Si l'abbé Batteux reconnaît que le but de l'art, « c'est de plaire, de remuer, de toucher ; en un mot, le plaisir⁹⁹ », il n'en situe pas moins la « loi du goût » dans l'unité, la variété, la symétrie et la proportion¹⁰⁰, fondant, en somme, le goût sur un principe d'objectivité qui le sauve du caprice ou de la fantaisie. Mais qui décidera du mérite des ouvrages, qui parviendra à concevoir la spécificité du beau au regard du plaisir qu'il doit procurer, d'une part, et du jugement logique qui en fonde l'appréhension, d'autre part ? Pour Crousaz, cette démarche s'inscrit

95. *Ibid.*, p. 12.

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*, p. 12 et p. 13.

98. *Ibid.*, p. 24.

99. *Ibid.*, p. 16.

100. *Ibid.*, p. 17.

dans un long apprentissage. Car si certains naissent « avec un temperament si heureux, et avec les organes des Sens et de l'Imagination si bien disposez que rien ne se fera sentir à eux agréablement, qui ne soit digne du nom de beau et n'en ait la réalité », ces « dispositions naturelles » se rencontrent peu souvent et « la plupart ont besoin de corriger, ou du moins de perfectionner le naturel par l'habitude¹⁰¹ ». Le goût s'enracine donc dans la physiologie mais nécessite, la plupart du temps, l'intervention de l'éducation pour s'instruire des règles qui permettent de juger du beau. Batteux, pour sa part, tout en affirmant qu'il est « un bon goût, qui est seul bon », demande en quoi il consiste : « De quoi dépend-il ? est-ce de l'objet, ou du génie qui s'exerce sur cet objet ? A-t-il des règles ? n'en a-t-il point ? Est-ce l'esprit seul qui est son organe, ou le cœur seul, ou tous deux ensemble ?¹⁰² » Ayant pris son parti, Batteux tente d'expliquer comment la coopération de l'esprit et du cœur permet de penser la constitution du goût en inscrivant ce processus dans la notion d'ordre. Notre âme étant faite « pour connaître le vrai et pour aimer le bon [...] il y a une proportion naturelle entre elle et ces objets » qui la soumet « à leur impression ».

Ce penchant si fort et si marqué, ajoute l'abbé Batteux, prouve bien que ce n'est ni le caprice ni le hasard qui nous guident dans nos connaissances et dans nos goûts. Tout est réglé par des lois immuables : chaque faculté de notre ame a un but légitime, où elle doit se porter pour être dans l'ordre.

Le goût qui s'exerce sur les arts n'est point un goût factice, c'est une partie de nous-mêmes qui est née avec

101. Jean-Pierre de Crousaz, *op. cit.*, p. 109.

102. Abbé C. Batteux, *op. cit.*, p. 11.

nous, et dont l'office est de nous porter à ce qui est bon. La connaissance le précède ; c'est le flambeau¹⁰³.

Ce goût, né avec nous, et qu'il qualifie dès lors de « goût naturel », est par ailleurs susceptible de perfectionnement. Car enfin, se demande-t-il, est-ce que la nature nous l'a donné pour « juger des arts qu'elle n'a point faits ? Non, c'était pour juger des choses naturelles par rapport à nos plaisirs ou à nos besoins ». Mais, « l'industrie humaine » ayant « inventé les beaux-arts », ces derniers se « rangèrent paisiblement sous sa juridiction » et le goût, sans cesser d'être naturel, « s'est élevé et perfectionné [...] s'est trouvé beaucoup plus fin, plus délicat et plus parfait dans les arts¹⁰⁴ ». Ce « goût naturel », dont Batteux fait une « règle invariable et infaillible pour juger des arts¹⁰⁵ », semble faire écho au « sentiment intérieur » qui permet, selon l'abbé Du Bos, à « tous les hommes » de connaître, « sans sçavoir les regles, si les productions des arts sont de bons ou de mauvais ouvrages, & si le raisonnement qu'ils entendent, conclut bien¹⁰⁶ ». En ce sens, Du Bos reste malgré tout très près de la tradition classique, la capacité à déduire la beauté d'une œuvre étant inscrite dans un sentiment apte à se saisir des principes et des règles universels sur lesquels se fondent sa valeur et sa reconnaissance. De fait, ce « sentiment intérieur », qui renvoie chez Du Bos à un « sixième sens », est commun à tous les hommes : « Il est aussi rare de voir des hommes nés sans le sentiment dont je parle, qu'il est

103. *Ibid.*, p. 12 et p. 13.

104. *Ibid.*, p. 13.

105. *Ibid.*

106. Du Bos, *op. cit.*, t. II, sect. XXII, p. 348.

rare de trouver des aveugles nés¹⁰⁷ ». En revanche, et ici Du Bos se démarque de l'abbé Batteux ou de Crousaz, « on ne sçauroit le communiquer à ceux qui en manqueroient¹⁰⁸ ». Si le sentiment ou l'aptitude dite goût est susceptible de modifications ou d'un perfectionnement, c'est uniquement en fonction d'un « changement physique » :

La prédilection qui nous fait donner la préférence à une partie de la peinture sur une autre partie, ne dépend donc point de notre raison, non plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de poésie préférablement aux autres. Cette prédilection dépend de notre goût, & notre goût dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes & de la situation de notre esprit. Quand notre goût change, ce n'est point parce qu'on nous aura persuadé d'en changer ; mais c'est qu'il est arrivé en nous un changement physique. Il est vrai que souvent ce changement nous a été insensible, & que nous ne pouvons même nous en appercevoir qu'à l'aide de la réflexion, parce qu'il s'est fait peu à peu & imperceptiblement¹⁰⁹.

S'il fait reposer la capacité à juger d'une œuvre sur l'organisation physique et s'il déclare, d'autre part, que tous les hommes possèdent un sentiment intime qui les assure de leur décision, Du Bos semble toutefois établir une certaine distinction sociale lorsqu'il s'agit d'expliquer comment fonctionne ce jugement.

[...] je ne comprends point le bas peuple dans le public capable de prononcer sur les poèmes ou sur les tableaux, comme de décider à quel degré ils sont excellents. Le mot du public ne renferme ici que les personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde. [...] Le public, dont il s'agit ici, est donc borné aux personnes qui lisent, qui connoissent les spectacles [...] ou

107. *Ibid.*, p. 343.

108. *Ibid.*

109. *Ibid.*, p. 513-514.

qui ont acquis de quelque manière que ce soit, ce discernement qu'on appelle *goût de comparaison*¹¹⁰.

En somme, les impératifs du goût ne sont plus que les prérogatives d'un public « restreint¹¹¹ ». Il s'ensuit que, chez Du Bos, la capacité à juger semble osciller entre sa compréhension d'un sixième sens, pensé comme un sentiment inné, et une faculté éclairée par l'éducation, qui n'est plus le fait que d'une élite dont les normes s'imposent. L'émotion esthétique devient ici affaire de culture.

Ces spéculations concernant la distinction qu'il convient d'établir entre goût naturel et goût acquis se poursuivront, par exemple, chez Montesquieu¹¹² ou encore chez Marmontel¹¹³, dont les ouvrages témoignent du souci d'en saisir les enjeux à la lumière du mouvement général qui anime alors les penseurs ou les théoriciens sur la question du beau. Montesquieu, sur ce point, tient une position mitoyenne dans la mesure où il définit le goût comme étant « ce qui nous attache à une chose par le sentiment ; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse s'appliquer aux choses intellectuelles¹¹⁴ ». Dans une lettre adressée à J.-J. Bel et dans laquelle il commente les réflexions de ce dernier « sur l'ouvrage de M. l'abbé Dubos », il écrit : « Vous me demandez de vous expliquer mon sentiment. Voici ma première idée : je prendrais un système moyen, & je

¹¹⁰. *Ibid.*, p. 351-352. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹¹. *Ibid.*, p. 352.

¹¹². Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art, ou Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux-arts* [1757], saisie du texte par S. Pestel pour la collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, texte établi sur un exemplaire (BmLx : 45106) du tome premier des *Œuvres diverses de Montesquieu*, Paris, Le Bigre Frères, 1834, en ligne <http://www.bmlisieux.com/>

¹¹³. Marmontel, *Essai sur le goût* [1787], dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. IV.

¹¹⁴. Montesquieu, *Essai sur le goût [...]*, *op. cit.*, p. 2.

crois que l'on juge par sentiment & par discussion. [...] Dans un ouvrage, il y a des choses qui sont du ressort de l'un, il y en a qui sont du ressort de l'autre ». Il s'oppose par ailleurs à l'abbé Du Bos, qui avait conféré à un public mondain la capacité de juger du beau grâce à son commerce du monde, ses lectures ou sa connaissance des spectacles :

L'expérience est contre l'abbé Dubos. Le sort des ouvrages d'esprit n'est guère fixé que par les gens du métier, qui ont de la discussion &, outre cela, du sentiment. [...] Les gens du monde jugent ordinairement mal ; c'est qu'ils ne prennent aucun intérêt aux choses dont ils jugent, n'allant point au théâtre pour écouter & ne lisant point pour s'instruire¹¹⁵.

Si le jugement repose sur le « sentiment » et la « discussion », il prend sa source dans les plaisirs de notre âme : « Les sources du beau, du bon, de l'agréable, etc., sont dans nous-mêmes ; et en chercher les raisons, c'est chercher les causes des plaisirs de notre âme¹¹⁶ ». En ce sens, il est « fort indifférent d'examiner ici si notre âme a ces plaisirs comme substance unie avec le corps, ou comme séparée du corps, parce qu'elle les a toujours, et qu'ils sont les objets du goût ». Ces plaisirs dits « naturels » sont toutefois dépendants de notre corps : « un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre éloquence, une autre poésie¹¹⁷ ». Dès lors, « la perfection des arts [étant] de nous présenter les choses telles qu'elles nous fassent le plus de plaisir qu'il est possible, il faudrait qu'il y eût du changement dans les arts, puisqu'il

115. Montesquieu, *Correspondance*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 862-863. Notons que les « réflexions » dont il est question portent sur la *Dissertation où l'on examine le Système de M. l'abbé Dubos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion pour juger des ouvrages d'esprit*, dans la *Continuation des mémoires de littérature & d'histoire*, du P. Desmolets, t. III.

116. Montesquieu, *Essai sur le goût* [...], op. cit., p. 1.

117. *Ibid.*, p. 2.

y en aurait dans la manière la plus propre à nous donner du plaisir », les rapports que nous entretenons avec les choses « ayant changé¹¹⁸ ».

Mais, si Montesquieu affirme que « le goût naturel n'est pas une connaissance de théorie », il n'en comprend pas moins son application à la lumière des principes de la doctrine classique : « c'est une application prompte et exquise des règles mêmes que l'on ne connaît pas¹¹⁹ ». Enfin, s'il renvoie le « goût acquis » à « des préceptes que nous pourrions donner pour former le goût », il établit par ailleurs un lien direct entre les deux formes de goût, « car le goût acquis affecte, change, augmente et diminue le goût naturel, comme le goût naturel affecte, change, augmente et diminue le goût acquis¹²⁰ ». D'une manière générale, la démarche de Montesquieu témoigne d'un malaise à assigner au « goût naturel » un statut autonome. En effet, à la diversité des plaisirs que peut éprouver l'âme selon son organisation physique – ce qui pourrait supposer une certaine relativité –, répond un effort pour maintenir la compréhension de l'expérience esthétique dans les bornes du « bon sens » : « J'ai dit souvent que ce qui nous fait plaisir doit être fondé sur la raison ; & ce qui ne l'est pas à certains égards, mais parvient à nous plaire par d'autres, doit s'en écarter le moins qu'il est possible ». Dans les « ouvrages de goût », il faut donc, « pour qu'ils plaisent », que l'artiste évite de pécher « contre le bon sens¹²¹ ».

118. *Ibid.*

119. *Ibid.*, p. 3.

120. *Ibid.*

121. Montesquieu, *Fragments de l'Essai sur le goût*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 531-532.

Cette attitude, qui hésite entre un goût qui obéirait à des règles rationnelles et l'arbitraire total que suppose l'abandon au sentiment, se retrouve également chez Marmontel, dont l'*Essai sur le goût* tente avec difficulté de créer un équilibre entre la raison et une émotion qui pourrait saisir les beautés de l'art à la lumière d'un discernement provenant d'un « accord de la nature avec elle-même¹²² ». À la suite de l'abbé Batteux, Marmontel introduit une distinction entre le « goût naturel », « antérieur à toute espèce de convention », et le « goût acquis », « soumis aux mêmes variations que les mœurs et les conventions sociales¹²³ », et institue la nature comme « juge suprême » en fait de goût.

Avant qu'il y eût des arts, il y avait des hommes sensibles et bien organisés ; avant qu'il y eût des arts, il y avait, pour le sens intime, des objets de prédilection et des objets d'aversion, des sources de plaisirs et des sources de peines ; et ce sens, exercé par la nature avant que l'art se fit un jeu de l'émouvoir, avait pour juge, dans le choix des objets, leur attrait ou sa répugnance¹²⁴.

Le goût, on le constate, s'inscrit d'abord dans une organisation physique et dans un sens intime que « ni l'opinion, ni la coutume, ni le caprice de l'usage¹²⁵ » n'ont falsifié. S'il admet que l'éducation détruit le naturel, il avoue toutefois que « le naturel, comme nous l'entendons, n'est pas celui de l'homme inculte¹²⁶ ». Le naturel renvoyant à la simplicité, il faut, pour y prétendre, corriger « tous ces vices acquis, tous ces travers de l'esprit et de l'âme » qui ont perverti l'homme, « sa raison, ses mœurs, ses idées,

122. Marmontel, *Essai sur le goût*, op. cit., p. 5.

123. *Ibid.*

124. *Ibid.*, p. 4.

125. *Ibid.*, p. 5.

126. *Ibid.*, p. 7.

ses sentimens » par des conventions et des habitudes artificielles¹²⁷. Mais cet accord avec une nature qui permet de juger de la qualité d'une œuvre n'est le fait chez Marmontel, à l'instar de l'abbé Du Bos, que d'une classe privilégiée dont le goût repose sur la connaissance et sur le commerce du monde. Car, demande-t-il, comment le goût s'est-il formé ? « Par l'instruction et l'exemple, de proche en proche, à la faveur d'une communication habituelle des esprits cultivés et des esprits qui demandaient à l'être¹²⁸ ». S'il convient que le peuple, cette « multitude inculte », parvient parfois à saisir « ce qui est naturellement beau », il ne saurait, par contre, posséder ce « goût de relation et de comparaison¹²⁹ » qui est le fait des gens du monde et qui, seul, peut rendre justice au beau.

Ce goût de relation et de comparaison, enfin, doit s'exprimer dans un fragile mais essentiel équilibre entre la raison et le sentiment. La seule « raison analytique » ne peut que « réduire la poésie à la précision des idées métaphysiques, et la contraindre à raisonner ce qui n'est fait que pour être senti ». Dès lors, « si ce système eût prévalu », « c'en était fait du goût¹³⁰ ». Cependant, Marmontel, tout en affirmant l'existence d'une nature qui s'enracine dans la physiologie, ne saurait se résoudre à adopter un relativisme absolu. Le goût doit donc s'inscrire, d'une part, dans l'expérience sensible, mais la réflexion doit, d'autre part, venir confirmer le jugement porté par le sentiment : « La réflexion vient

127. *Ibid.*, p. 12.

128. *Ibid.*, p. 40-41.

129. *Ibid.*, p. 42.

130. *Ibid.*, p. 33.

ensuite : elle examine les détails, elle éclaire le sentiment, mais elle ne le détruit pas », bien que nous convenions « des défauts qu'elle observe¹³¹ ». Bref, on le constate, la recherche d'une explication rendant compte de l'expérience esthétique du beau n'est pas sans comporter sa part de contradictions, ses paradoxes et son miroitement d'évidences douteuses.

Chez Crousaz, ou encore chez le père André, s'affirme, on l'a vu, une démarche qui s'inscrit dans la continuité de la réflexion esthétique classique, l'activité rationnelle cherchant à découvrir dans la « variété » et la « diversité », le principe d'« Unité » d'où « naissent la Régularité, l'Ordre [et] la Proportion¹³² ». Pareille attitude témoigne d'une volonté d'assigner à la raison un rôle esthétique essentiel, le sentiment restant lié, de manière intime, à une nature humaine jugée corrompue depuis la « chute » : « Cette harmonie entre la nature des sentimens et la nature des objets qui en sont la cause ou l'occasion, auroit été parfaitement constante et d'une régularité, qui n'auroit souffert ni atteinte ni exception, si l'Homme s'étoit conservé dans l'état où son Créateur l'avoit mis¹³³ ». Dès lors, l'homme ne saurait être touché et ému que par un art qui tend à s'élever au principe premier, à l'unité dans la « perfection¹³⁴ », soit Dieu. Et cela, seule la raison peut le lui permettre, car, comme l'affirme le père André, « l'amour du beau naît avec la raison, comme le jour avec le soleil¹³⁵ ». Le corps doit donc se subordonner à la raison car « nos âmes, avant que d'être unies au corps, ont été admises par le

131. Marmontel, « Beau », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 177.

132. Jean-Pierre de Crousaz, *op. cit.*, p. 30.

133. *Ibid.*, p. 108.

134. *Ibid.*, p. 30.

135. Père Yves-Marie André, *op. cit.*, p. 168.

Créateur à la contemplation du beau essentiel. [...] nos âmes ont vu en lui-même ce beau exemplaire et universel¹³⁶ ». Ces remarques constituent peut-être, comme l'a fort bien observé Marc André Bernier, « l'une des dernières grandes tentatives [...] pour établir un système du beau fondé sur une scission entre idées et sentiments¹³⁷ ».

À ce rationalisme d'ascendance cartésienne sur lequel s'érige une esthétique qui tente de mobiliser le bon sens et la raison contre le sentiment, répond, plus particulièrement dans la seconde moitié du siècle des Lumières, un mouvement où s'exprime une volonté de promouvoir l'idée de sentiment en lui assignant une fonction susceptible de le rendre apte à se saisir du beau par une sorte de spontanéité naturelle. En prêtant au sentiment une valeur esthétique, les théoriciens de l'art ont toutefois cherché à le soustraire d'un rapport trop exclusif avec le sensible – les sensations extérieures – pour l'envisager comme un principe intime dans lequel la nature avait inscrit une conscience morale à vocation universelle. Enlever à la raison sa juridiction sur la détermination du beau pour la confier au sentiment, dans un contexte où l'on entremêlait si fâcheusement sens, passions et débordements de l'imagination, n'était pas un mince problème. En fait, en appelant au sentiment, on sentait bien le risque sous-jacent qu'il y avait à glisser vers un relativisme qui contribuerait à mettre en doute toute forme de conception en matière de normativité. Aussi s'agissait-il, comme l'a fort bien remarqué Syliane Malinowski-Charles, de « préserver l'universalité

¹³⁶. *Ibid.*, p. 172.

¹³⁷. Marc André Bernier, « La critique des fausses beautés de l'éloquence dans *Le Traité du beau* », dans *Revue de théologie et de philosophie*, *op. cit.*, p. 33.

d'une norme du goût » en formulant « des jugements “vrais” en matière de beauté », afin de préserver, de la même manière, une « norme du bien » dans le « domaine de la morale¹³⁸ ». La sagesse enjoignait donc de repenser le sentiment en des termes propres à lui conférer la capacité de reconnaître et de distinguer, au même titre que la raison, le bien du mal, le vrai du faux, le beau du laid. Bref, de lui accorder une portée critique, décisive et susceptible d'universalité. « Non-seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt, nous dit à ce propos l'abbé Du Bos, mais il en juge encore ainsi qu'il en faut décider en général, c'est-à-dire, par la voie du sentiment¹³⁹ ». Mais, ce qui aurait pu marquer la fin de l'ère classique et le début d'une « esthétique moderne », vouée à accorder la primauté au jugement posé par le sentiment, tourne court. De fait, l'on ne peut parler ici de véritable rupture, les théoriciens du « sentiment » cherchant plutôt, comme on a pu le voir chez Du Bos, Batteux ou encore Marmontel, à le rationaliser en en faisant le résultat d'un apprentissage et d'un savoir sur lesquels se fonde sa capacité à juger du beau.

Bien que l'abbé Du Bos affirme que « ce que l'analyse ne sçauroit trouver, le sentiment le saisit d'abord¹⁴⁰ », cette promptitude à reconnaître le beau se veut moins le fruit de la spontanéité que celui de l'expérience sensible acquise au contact de la bonne société et par la fréquentation des esprits cultivés, et s'inscrit dans une démarche qui reste, somme toute, méfiante envers les jugements arbitraires du sentiment. Quelques années plus tard, l'abbé Batteux, en faisant du

138. Syliane Malinowski-Charles, *loc. cit.*, p. 9.

139. Du Bos, *op. cit.*, t. II, sect. XXII, p. 339.

140. *Ibid.*, sect. XXIII, p. 369.

« goût » un « sentiment », demandera que l'on soit « aussi attentif à former le goût qu'on l'est à former la raison » – le « bon goût » se devant d'être « un amour habituel de l'ordre » –, car il « est le premier exposé à la corruption, le plus aisé à corrompre, le plus difficile à guérir¹⁴¹ ». La promotion de l'idée de sentiment, comme instance de jugement, reste donc fortement marquée par une incapacité à exclure la dimension rationnelle de la compréhension de l'expérience esthétique, le goût étant, dans une telle perspective, la forme spontanée sous laquelle l'esprit humain doit arriver aux mêmes conclusions que la raison. Autrement dit, il s'agissait de confier au sentiment la tâche de retrouver, par l'expérience sensible, les règles que la raison avait instituées. Bref, si le sentiment précède la raison dans leur appréhension, son jugement loge à l'enseigne d'une esthétique dont l'effort théorique consiste, dans le prolongement de la réflexion classique, à instaurer une norme universelle qui permette de reconnaître le beau.

Finalement, si la représentation du beau reste assujettie, d'une part, aux préceptes d'une esthétique qui justifie sa reconnaissance selon un ordre que seule la raison peut réellement saisir, elle devient l'enjeu, d'autre part, pour reprendre une expression de Michel Delon, des « étreintes dialectiques de la raison et du cœur ». Ici encore, Diderot reste un bon exemple de cette pensée toujours en mouvement, qui hésite entre l'héritage rationaliste auquel elle est adossée et une attitude émotionnaliste nouvelle risquant de faire basculer l'équilibre en faveur d'une subjectivité sensible dont on se méfie à plus d'un égard. Songeons

¹⁴¹. Abbé C. Batteux, *op. cit.*, p. 12 et p. 24.

à l'article *Beau*, publié dans l'*Encyclopédie* en 1752, où Diderot fait appel à la notion de « rapports » pour expliquer en quoi consiste le goût. Ce faisant, comme le note Paul Vernière, « il passa rapidement d'une définition psychologique du goût à une définition logique de la beauté¹⁴² ». Voyons comment Diderot en arrive à une telle définition :

J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée. [...] C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le *beau* était plutôt une affaire de sentiment que de raison¹⁴³.

Près de quinze ans plus tard toutefois, et en ce sens le philosophe témoigne bien des incertitudes et du questionnement qui agitent son époque, sur cette même notion de goût et devant raisonner sur cette beauté qui subjugue la pensée, il écrira : « *Apage, Sophista !* tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir ; à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'émouvoir¹⁴⁴ », évoquant, par une telle remarque, la promotion du sensible et de l'émotion comme instances de jugement.

On conçoit, à la lumière de ce parcours, toute la complexité que suppose une tentative de définition du beau ou du goût, chaque

¹⁴². Denis Diderot, « Introduction », *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* [1752], dans *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 388.

¹⁴³. Denis Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, op. cit., p. 418 et p. 419. Notons, comme le rappelle Jacques Chouillet, que « malgré toutes ces promesses, la théorie des rapports n'a pas vécu. Formée à l'occasion des *Principes d'acoustique*, elle s'est épanouie dans la *Lettre sur les sourds et muets* et dans l'article « Beau », pour disparaître sans retour, ou se transformer en autre chose » (*L'esthétique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 103). Il faudra attendre le Diderot des *Entretiens sur le fils naturel* et des *Salons* pour assister à l'infléchissement de la pensée du philosophe.

¹⁴⁴. Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, dans *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 736.

théoricien y allant de ses préceptes, les poussant parfois jusqu'à la limite de la contradiction. De fait, on peut parler de tension irrésolue entre une esthétique éprise de rationalité et d'unité et une autre qui, tout en tentant de bousculer l'ordre traditionnel en en appelant au sentiment comme instance première de jugement, ne fonde pas moins sa démarche, en définitive, sur un dispositif logique. Tension irrésolue, en ce sens que la recherche d'une vérité éternelle, contenue dans un beau esthétique et moral qui affirme avec éclat l'unité de l'ordre divin transcendant l'ordre du monde, portait déjà en elle les germes du doute. Les évidences et les certitudes que devait contenir le terme de raison, tout comme la représentation de la « belle nature », cette construction intellectuelle destinée à magnifier l'idéal esthétique, se butent à une réalité que l'homme avait cherché à dissimuler et au scepticisme même sur lequel s'était édifiée l'espérance en une raison triomphante. La présence du mal et de la laideur sera, en effet, l'écueil que rencontrera la raison et en marquera les limites. Le tremblement de terre de Lisbonne, survenu le 1^{er} novembre 1755, constitue l'un des moments forts de ce questionnement, alors que ce terrible désastre semble dépasser l'entendement. L'événement frappe les imaginations et le mal jette un trouble infini dans les esprits. Voltaire, dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne*, en propose ce sinistre tableau :

O malheureux mortels ! ô terre déplorable !
 O de tous les mortels assemblage effroyable !
 D'inutiles douleurs éternel entretien !
 Philosophes trompés qui criez : « Tout est bien » ;
 Accourez, contemplez ces ruines affreuses,
 Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses,
 Ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés,

Sous ces marbres rompus ces membres dispersés ;
 Cent mille infortunés que la terre dévore,
 Qui, sanglants, déchirés, et palpitants encore,
 Enterrés sous leurs toits, terminent sans secours
 Dans l'horreur des tourments leurs lamentables jours !
 Aux cris demi-formés de leurs voix expirantes,
 Au spectacle effrayant de leurs cendres fumantes,
 Direz-vous : « C'est l'effet des éternelles lois
 Qui d'un Dieu libre et bon nécessitent le choix ? »
 Direz-vous, en voyant cet amas de victimes :
 « Dieu s'est vengé, leur mort est le prix de leurs crimes ? »
 Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants
 Sur le sein maternel écrasés et sanglants ?
 Lisbonne, qui n'est plus, eut-elle plus de vices
 Que Londres, que Paris, plongés dans les délices :
 Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris.

[...]

« Tout est bien, dites-vous, et tout est nécessaire. »
 Quoi ! l'univers entier, sans ce gouffre infernal,
 Sans engloutir Lisbonne, eût-il été plus mal ?
 Êtes-vous assurés que la cause éternelle
 Qui fait tout, qui sait tout, qui créa tout pour elle,
 Ne pouvait nous jeter dans ces tristes climats
 Sans former des volcans allumés sous nos pas ?

[...]

Vous criez « Tout est bien » d'une voix lamentable,
 L'univers vous dément, et votre propre cœur
 Cent fois de votre esprit a réfuté l'erreur.
 Éléments, animaux, humains, tout est en guerre.
 Il le faut avouer, le *mal* est sur la terre :
 Son principe secret ne nous est point connu¹⁴⁵.

Comment, dès lors, continuer à affirmer l'ordre et l'harmonie du monde,
 « si à Lisbonne les bons et les méchants ont péri tous ensemble, sans
 aucune distinction¹⁴⁶ » ? Vers quoi, ou vers qui se tournera la raison
 pour expliquer l'irruption du mal et du laid ? Et comment penser,

145. Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne* [1756], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire* [CD-ROM], reproduction de l'édition Louis Moland, Paris, chez Garnier, 1870-1880, p. 37-40.

146. Bronislaw Baczko, *Job, mon ami. Promesses du bonheur et fatalité du mal*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1997, p. 22.

désormais, le triomphe inéluctable de la vertu sur le vice ou encore la vérité de la « belle nature » ?

Cette fragilité du fondement métaphysique qui ébranle la notion de raison et fait douter de sa capacité à expliquer et à penser le monde selon un principe rassurant d'ordre et de rationalité unifiante, vient, en quelque sorte, discréditer une esthétique édifiée sur un idéal prônant la recherche du divin dans l'homme, une recherche qui, en dernière analyse, passait par la raison et nouait indissociablement le beau, le bon et le vrai. Cette impasse à laquelle aboutissent l'esthétique rationaliste tout comme l'esthétique du sentiment, l'irruption du laid semble pouvoir la résoudre. Car l'esthétique de la laideur, tout en invitant à penser l'expérience dans une perspective émotiviste, vient liquider l'obsessionnelle recherche d'une vérité immuable, universelle et inhérente à une compréhension rationnelle du monde. La laideur, parce qu'elle entretient un rapport étroit avec la subjectivité et l'émotion, témoigne du mouvement naturel de la vie, de son désordre, et s'oppose à la fixité de l'illusoire représentation d'une « belle nature »¹⁴⁷, d'où s'absentent, en définitive, les passions inscrites au cœur même de l'homme. En ce sens, la question de la laideur, telle que la pose, plus que tout autre forme d'art, le roman, allait être appelée à remettre en cause la doctrine du beau et du bien comme seule possibilité de représentation de l'expérience de soi et du monde. Mais, qu'en est-il de

¹⁴⁷. Rappelons comment Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien*, en arrive à ce même constat : « [L'art] corrigea les défauts grossiers [des modèles qu'il copia], puis les défauts moins grossiers, jusqu'à ce que, par une longue suite de travaux, [il] atteignit *une figure qui n'était plus dans la nature* », dans *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 339. C'est moi qui souligne.

cette esthétique vers laquelle la nature elle-même, avec ses excès, semble convier l'art ? C'est ce qu'il nous faut à présent tenter de montrer.

CHAPITRE II

ESTHÉTIQUE DE LA LAIDEUR

Pour qui s'intéresse à l'« esthétique du laid¹ », les XIX^e et XX^e siècles constituent, il est vrai, un terreau des plus fertiles. Depuis la *Préface de Cromwell*, où se manifeste une volonté d'en finir avec la « superstition de la beauté » tout comme avec l'idée d'un art qui « doit rectifier la nature² », jusqu'aux œuvres contemporaines qui, dans bien des cas, ont été les véritables manifestes d'un projet visant à promouvoir une esthétique de l'horrible, du hideux ou encore de la violence³, le laid s'est peu à peu affirmé comme une force dynamique de l'expression artistique. Promu, sinon ennobli, au nom de la contestation ou, d'une manière plus radicale, d'une rupture avec les pratiques traditionnelles, le laid s'est vu alors confier la charge de dévoiler le chaos confus que masquait la poursuite d'un « beau idéal », concept cher à un classicisme dont la théorie est teintée d'une métaphysique d'inspiration platonicienne qui fait du beau la

-
1. Je reprends ici le titre de l'ouvrage traduit de Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid* [*Ästhetik des Häßlichen*], traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Préface de Gérard Raulet, Belval, Circé, 2004.
 2. Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1968, p. 70.
 3. Voir, à ce propos, Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, p. 179-324. Notons que l'ouvrage a fait l'objet d'une seconde édition, en 1994 (éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante »), augmentée d'une « Postface » intitulée *L'en-deçà psychanalytique du laid*. La référence suggérée ici se trouve, pour cette édition, aux pages 159-255. Les références ultérieures à cet ouvrage seront toutefois tirées de l'édition de 1978.

splendeur du vrai et du bon. À cette vérité unique, à cette construction idéale qui tentait de « nier le monde sensible au nom d'un monde intelligible⁴ » auquel devait prétendre l'homme, on a donc opposé son corrélat qui venait contredire cette idéalité perçue désormais comme simple construction intellectuelle. La laideur, ainsi offerte à la représentation, devenait instrument de savoir, parce qu'elle imprimait dans l'œuvre même la marque du doute et de la suspicion, lesquels ouvraient la voie à l'esprit critique.

Toutefois, pareille promotion esthétique de la laideur, si caractéristique des XIX^e et XX^e siècles, ne peut se penser que dans le prolongement d'un questionnement qui s'ouvre avec le siècle des Lumières. De fait, au seuil de l'âge industriel, le problème du mal et du laid n'est pas entièrement nouveau. Il n'est que d'ouvrir, pour s'en convaincre, l'ouvrage de Claire Crignon⁵, anthologie de textes dont les auteurs – de Platon à Ricoeur, en passant par Bayle, Leibniz et Sade ou encore Foucault et Arendt, pour ne nommer que ceux-là –, interrogent l'existence du mal. Il est vrai que la pensée classique, que résume de manière emblématique le mythe de Zeuxis, avait tenté d'occulter le mal et, dans un même mouvement, la laideur, qui en

4. Luc Ferry, *Le sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2001, p. 155.

5. *Le Mal*, textes choisis et présentés par Claire Crignon, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2000.

offre une représentation sensible⁶, par la recherche permanente d'un « beau idéal » duquel procédait le concept de « belle nature ». Dès le XVIII^e siècle, pourtant, le sensualisme philosophique permettra de fonder le statut de la laideur en fonction d'une pensée empiriste qui invite à observer, voire à justifier sa présence dans le monde. Le mal métaphysique, le mal physique et le mal moral seront ainsi pensés en dehors de la finalité qu'en propose la tradition chrétienne et, dès lors, dans un effort tendu pour conférer au mal tout comme au laid un statut similaire à la présence du beau et du bien, c'est-à-dire de les situer dans l'ordre naturel des choses sans les concevoir comme une déchéance relevant d'un châtement divin.

On a vu, par ailleurs, que la pensée des Lumières n'arrivera pas à surmonter de façon décisive ses hésitations et à fournir une explication concluante face au dilemme que présente la question du mal et du laid. Il n'est que de songer au malaise dont témoigne le *Poème sur le désastre de Lisbonne* de Voltaire. Mais on ne saurait négliger l'apport essentiel de ce questionnement qui, plus

6. Rappelons, par exemple, l'importance que recélèrent les ouvrages portant sur la physiognomonie et comment cette « science », en établissant un rapport entre l'âme et le corps, considérait le corps comme signe et langage naturel de l'âme, certains étant convaincus que la vertu embellissait et que le vice déformait. À ce propos, voir, entre autres, Lucie Desjardins, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2001 et Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions. XVI^e – début XIX^e siècle*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Rivages/Histoire », 1988.

spécifiquement, oriente et nourrit, de manière aussi souterraine que fondamentale, la réflexion de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

1. À la recherche d'une définition

L'étymologie nous apprend que « laid », issu du « francique °*laip*, “désagréable, contrariant, rebutant” », correspond à l'ancien haut allemand « *leid* (adj. et n.) qui exprime un mal, une souffrance » et au « groupe de vocables anglais *loath* (adj.), *to loathe* (v.) et *loathing* (n.) marquant la répugnance, le dégoût ». L'idée première de laid, renvoyant à ce qui est « repoussant, horrible, odieux (d'une personne) », prendra progressivement une valeur esthétique qui, attestée au XII^e siècle, ne se généralisera cependant qu'au XIV^e siècle. Le laid s'inscrit alors « dans le couple *laid* – *beau* et rejoint le concept latin de *deformis* (difforme) », le sens moral inspirant, quant à lui, « le dégoût, le mépris, l'horreur⁷ ».

En 1694, le *Dictionnaire de l'Académie*, tout en prolongeant la conception latine de « difformité », définit le laid selon une perspective privative : le laid est « quelque défaut remarquable dans les proportions ou dans les couleurs requises pour la beauté ». En morale, le laid est la marque du vice, de ce qui est « deshonneste, contraire à la bienséance ». Il faudra attendre l'édition de 1798 pour noter une légère variation dans la définition, alors que « Laid » renvoie

7. « Laid, Laide », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, t. 2.

à « Difforme, qui a quelque défaut considérable dans les proportions ou dans les couleurs qui constituent *la forme naturelle de l'espèce*⁸ », évinçant ici l'idée de beauté au profit d'une approche « naturaliste » et anthropologique. On pourrait certes inférer que pareille définition annonce les tendances artistiques qui caractériseront le XIX^e siècle. Mais, de manière générale, les dictionnaires n'anticipent pas les théories : ils s'en font plutôt l'écho. Aussi est-il plus plausible d'y voir, à rebours, un infléchissement qui témoigne de l'ambiguïté que laisse planer, depuis le siècle classique, le projet d'une définition « universaliste » du beau, projet qui, on l'a vu, reste travaillé par des contradictions parfois insurmontables. Le laid, ici, n'est plus pensé *contre* le beau, tel que le célèbre la tradition humaniste, laquelle n'accorde au laid que la part sombre, marque du mal, de l'impur et rappel constant de la faute originelle. « Il n'y a au moral rien de beau ou de laid, sans règles ; au physique, sans rapports ; dans les Arts, sans modèle », peut-on d'ailleurs lire à l'entrée « Laideur » de l'*Encyclopédie*⁹. Pensés hors de la sphère de la transcendance divine, le mal et le laid sont ainsi déclinés selon un code prescrit par des règles et des rapports qui trouvent leur source dans l'expérience humaine et, dès lors, dans toute la relativité et la subjectivité du

8. *Dictionnaire de l'Académie française*, [En ligne] : <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE>. C'est moi qui souligne.

9. Denis Diderot, « Laideur », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, t. IX.

jugement de l'homme, « le terme unique d'où il faut partir et auquel il faut tout ramener », écrit Diderot dans son article « Encyclopédie¹⁰ ». Ainsi, « les idées de la *laideur* varient comme celles de la beauté, selon les tems, les lieux, les climats, & le caractère des nations & des individus¹¹ », peut-on encore lire à l'article « Laid » de l'*Encyclopédie*. Le laid n'est plus qu'une question de géographie et de culture et perd, du même souffle, sa référence théologique.

La laideur, morale et physique, n'est plus pensée à l'aune d'un présumé qui l'expulse dans les limbes, séjour inquiétant promis aux Hommes qui refusent la parole de vérité. C'est, du moins, ce que permet de supposer ce passage de *Thérèse philosophe* :

Je vous le répète donc, censeurs atrabilaires [...] Il n'y a de bien et de mal moral que par rapport aux hommes, rien par rapport à Dieu. Si le mal physique nuit aux uns, il est utile à d'autres : le médecin, le procureur, le financier, vivent des maux d'autrui, tout est combiné¹².

Cette harmonie des contraires, où « tout est combiné », en appelle à l'évidence à une morale qui évacue toute forme de discours ontologique et consacre la responsabilité de l'homme en *anthropologisant* le bien et le mal, le beau et le laid. « Le mal moral est

10. Denis Diderot, « Encyclopédie », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1755, t. V.

11. Denis Diderot, « Laid », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, t. IX.

12. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 657. Ce passage n'est d'ailleurs pas sans faire écho à *La Fable des abeilles*, écrite en 1714 par Bernard Mandeville.

incontestablement notre ouvrage, et le mal physique ne serait rien sans nos vices, qui nous l'ont rendu sensible¹³ », affirme ainsi le vicaire savoyard. Pareille conception anthropologique s'observe également chez Voltaire, pour qui la morale devient une affaire de mœurs.

La vertu et le vice, le bien et le mal moral, écrit-il en effet dans son *Traité de métaphysique*, est donc en tout pays ce qui est utile ou nuisible à la société ; et dans tous les lieux et dans tous les temps, celui qui sacrifie le plus au public est celui qu'on appellera le plus vertueux. Il paraît donc que les bonnes actions ne sont autre chose que les actions dont nous retirons de l'avantage, et les crimes les actions qui nous sont contraires. La vertu est l'habitude de faire de ces choses qui plaisent aux hommes, et le vice l'habitude de faire des choses qui leur déplaisent.

Il est si vrai que le bien de la société est la seule mesure du bien et du mal moral que nous sommes forcés de changer, selon le besoin, toutes les idées que nous nous sommes formées du juste et de l'injuste¹⁴.

Un tel relativisme implique la capacité pour l'homme de choisir entre le meilleur et le pire, au regard d'une nature humaine déterminée par ses désirs et ses intérêts. L'homme est, par conséquent, « ce qu'il doit être », « mêlé de mal et de bien, de plaisir et de peine¹⁵ », et le monde existe à sa mesure, défini par ses actions et ses choix. Bien qu'elle s'exerce à l'intérieur de certaines limites, la liberté humaine s'y inscrit

-
- 13. Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* [1762], introduction et notes par François et Pierre Richard, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1961, livre IV, p. 341.
 - 14. Voltaire, « De la vertu et du vice », *Traité de métaphysique* [1734], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire* [CD-ROM], reproduction de l'édition Louis Moland, Paris, chez Garnier, 1870-1880, n.p.
 - 15. Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, 1986, p. 159.

donc en creux, et le mal comme le laid restent une option incontournable de l'expérience du monde et de sa réalité. Car le souci de tenir convenablement sa place ou de se conformer aux règles du monde peut s'éprouver en fonction d'une exigence qui confère un rôle indispensable au laid. Paradoxe, à n'en pas douter, lequel met en évidence, de manière essentielle, la nécessité de concilier les contraires et sollicite une esthétique qui s'imposera tout particulièrement dans le genre romanesque. Écoutons un peu le cynique Rameau qui, en discutant « une action horrible, un exécration forfait », comme « un connaisseur en peinture ou en poésie examine les beautés d'un ouvrage de goût », exige qu'on lui reconnaisse une « originalité » dans son « avilissement » : « S'il importe d'être sublime en quelque chose, c'est surtout en mal. On crache sur un petit filou ; mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel ». S'accordant dès lors, « à un rare degré », les qualités qui le font juger comme tel, il chante ses succès à son interlocuteur : « J'étais leur petit Rameau, leur joli Rameau, leur Rameau le fou, l'impertinent, l'ignorant, le paresseux, le gourmand, le bouffon, la grosse bête. Il n'y avait pas une de ces épithètes familières qui ne me valût un sourire, une caresse [...] »¹⁶. Le personnage expose ainsi ce

16. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, éd. de Jean Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1972, p. 99, p. 95 et p. 45. Dans *La Paysane pervertie*, Rétif de La Bretonne mettra en évidence cette même détermination qui guide les actions de Gaudet, en qui s'expriment « tous les contraires » : « ce n'est pas

qui constitue l'essence même de l'homme, faite de contradictions, « de hauteur et de bassesse¹⁷ », alors que le mal et le laid viennent contredire la thèse selon laquelle seule la vertu est susceptible d'apporter le bonheur. Dans son *Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises*, Robert Mauzi, tout en soulignant les ambiguïtés que recélait la notion de vertu au regard d'un « idéalisme moral ou d'un simple pragmatisme du bonheur » entre lesquels le XVIII^e siècle n'a pas vraiment choisi, met en évidence les enjeux de l'acte vertueux :

Le bonheur personnel réclame la collaboration de tous. À quelle condition les autres nous aideront-ils ? Si nous les aidons nous-mêmes. Travailler à leur bonheur n'est pas jouer à fonds perdus. C'est engager autrui à une réciprocité de services, où il y a toujours quelque chose à gagner. [...] On ne fait que [...] consentir, à terme plus ou moins long, un prêt dont on perçoit des intérêts solides. La vertu est en somme la banque du bonheur¹⁸.

C'est toutefois pour avoir oublié de « rester ce que Dieu [le] fit et ce que [ces] protecteurs [le] voulaient » que le neveu de Rameau sera « conduit à la porte¹⁹ », contredisant en cela le principe qui veut que la vertu soit la « banque du bonheur ».

le crime ou le vice qui intéressent ; c'est une certaine hardiesse, une certaine grandeur : un Scélérat bas, un vil Empoisonneur, n'excite que le frissonnement & l'indignation » (*La Paysane pervertie ou Les Dangers de la ville*, La Haie, chez la Veuve Duchesne, 1785, t. III, p. 39).

17. *Ibid.*, p. 32.

18. Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, (1960) 1967, p. 582.

19. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 45.

Le discours contribue par ailleurs, de manière exemplaire, à déconstruire la thèse de la laideur plaisante, qui puise sa justification chez Aristote²⁰, et que Boileau s'est appliqué à théoriser dans un passage célèbre de son *Art poétique* où il déclare qu'« Il n'est point de serpent ni de monstre odieux / Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux. / D'un pinceau délicat l'artifice agréable / Du plus affreux objet fait un objet aimable²¹ ». Cette théorie, appelée à une fortune considérable, se prolonge encore chez l'abbé Batteux qui, dans ses *Beaux-Arts réduits à un même principe*, en proposant d'examiner « d'où vient que les objets qui déplaisent dans la nature sont agréables dans les arts », répond en invoquant le « plaisir de l'émotion » qui naît lorsque l'art, après avoir su inspirer la crainte par l'imitation du laid, nous séduit en « se laissant voir en même temps lui-même », désamorçant ainsi le trouble qu'avait engendré l'illusion²².

Rien de tel, cependant, dans la représentation du neveu de Rameau. Ce « composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison », chez qui les « notions de l'honnête et du deshonnête » sont « étrangement brouillées » ; cet être « maigre et hâve » dont on

20. Aristote, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy. Préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, 1448b.

21. Boileau, *L'art poétique* [1674], dans *Œuvres poétiques de N. Boileau*, Paris, Ernest Flammarion, s.d., chant III, p. 197.

22. Abbé C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746]. *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, Paris/Leipzig, Veuve H. Casterman, 1871, p. 18 et p. 19.

« compterait les dents à travers ses joues », vêtu de « linge sale » et d'une « culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers », se voit confier une mission d'importance : faire « sortir la vérité ». C'est « un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle²³ ». La laideur du personnage devient ainsi le miroir de la société et lui découvre cette part d'elle-même, tapie dans l'ombre, dissimulée sous les préjugés tenaces. Le laid rompt avec cette « fastidieuse uniformité²⁴ », que l'illusion de la « belle nature » et l'invention du parfait « honnête homme » ont tenté de façonner. Cette « grosse bête » de Rameau incite à prendre position : « il secoue, il agite ; il fait approuver ou blâmer²⁵ ». Bref la laideur, ici, s'impose et s'oppose à l'idée platonicienne selon laquelle seul le beau est susceptible d'aspirer à l'expression de la vérité. Elle devient mouvement de vie, instrument d'une forte critique sociale et questionnement d'une esthétique qui définit l'art, d'une part, et, d'autre part, l'homme comme « être social ».

Ce programme que suggère l'inscription de la laideur dans le discours, c'est au roman qu'il appartiendra de le réaliser, ce genre dont « l'Empire », comme le note Fréron en 1753, « semble affecter une domination universelle, et vouloir s'asservir toutes les

23. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 32 et p. 33.

24. *Ibid.*, p. 32.

25. *Ibid.*, p. 33.

républiques littéraires²⁶ ». Cette « domination universelle », qui place le roman au cœur de tous les discours, permet à ce genre plus qu'à tout autre d'accueillir les audaces d'une esthétique dont l'ambition invite à explorer la dimension sensible de la représentation de la laideur, dans une écriture où se pressent la « savante éloquence du roman libertin²⁷ » et un art qui vient bousculer la conception traditionnelle du monde comme expression d'un idéal. Cet aspect sera développé ultérieurement.

Mais, dans un premier temps, au terme du parcours entrepris ici, il convient de se demander ce qu'il advient d'une possible définition du laid. Dans la perspective d'une esthétique qui prône l'imitation de la « belle nature », on n'a pu que constater les hésitations, nombreuses, auxquelles les théoriciens ont été confrontés²⁸. Dans un tel cadre, la laideur a été considérée comme ce qui s'oppose radicalement à la beauté. Envisagée d'un point de vue purement esthétique, elle est le résultat d'une faute de goût, d'une erreur de jugement alors que, selon la conception religieuse, elle devient l'emblème de la déchéance rattachée à la faute originelle.

26. Élie-Catherine Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Nancy et Paris, Duchesne, 1753, t. VIII, p. 21 ; cité par Jacques Rustin, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Ophrys, 1979, p. 22.

27. J'emprunte cette expression à Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2001.

28. Voir chapitre I.

Enfin, dans le prolongement de la pensée aristotélicienne, on l'a vu, si le laid n'est pas totalement exclu des sujets imitables, l'art se doit de le rendre plaisant et aimable, lui ravissant du même mouvement tout ce qui constitue son essence propre. Dans un cas comme dans l'autre, le laid se voit attribuer un rôle d'utilité et n'a d'existence que par opposition (beau/laid), l'attention devant se mobiliser davantage vers la promesse de bonheur qu'offre la splendeur du beau. Mais, du fait même de cette opposition naît l'impossibilité de définir le laid. Comment, en effet, dans une perspective qui envisage la laideur comme étant l'inverse de la beauté, penser une définition du laid, au regard des contradictions qui, on l'a vu, traversent la notion elle-même de beau ? Toutefois, et c'est là l'hypothèse qu'entend faire valoir cette thèse, le laid, tel qu'il éclate dans le genre romanesque, pas davantage qu'il n'est que le revers du beau, ne saurait se réduire à une définition, dont le risque serait d'appauvrir toute la richesse disparate qu'il sous-tend. « Je n'ai pas grande opinion d'une définition, remède bien connu face au désordre²⁹ », écrivait d'ailleurs Edmund Burke en 1757 dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*.

29. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », (2^e éd. rév.) 1998, p. 62. Notons que l'ouvrage, paru en 1757 sous le titre *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, a connu une première traduction française en 1765.

Du reste, il serait faux de croire que les XIX^e et XX^e siècles, en portant leur regard sur la laideur, ont réalisé, pour leur part, une forme de consensus allant résolument à l'encontre de toute une tradition classique se réclamant d'un beau idéal, qui est splendeur de l'ordre et de la vérité. Un bref survol de quelques ouvrages qui traitent de la question illustrera, de manière essentielle, ce rapport tendu qu'entretient toujours la critique avec la représentation du laid, qu'il s'agisse de l'envisager d'un point de vue esthétique ou éthique.

Paru quatre ans avant *Les fleurs du mal*, l'ouvrage de Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, témoigne, malgré un titre prometteur, d'une conception qui reste ancrée dans la « nostalg[ie] de l'idéal classique » et du « mérite des Anciens³⁰ ». Si l'introduction, en effet, « s'attache à bien dissocier éthique et esthétique³¹ », cette distinction, à bien des endroits, devient floue lorsque, par exemple, Rosenkranz n'hésite pas à affirmer que l'intériorité, « si elle est laide, doi[t] aussi se refléter extérieurement dans une forme correspondante³² ». Par ailleurs, sa condamnation, comme « profanation des saints mystères de la nature », de toute « représentation des organes et des rapports sexuels par l'image ou la parole » ne se situant pas « dans un contexte scientifique ou

30. Karl Rosenkranz, *op. cit.*, « Préface », p. 29.

31. *Ibid.*, « Préface », p. 32.

32. *Ibid.*, p. 318.

éthique³³ », confère à son *Esthétique* un fondement moral qui peine à se dérober. Répugnant³⁴ ! Voilà le seul terme dont peut s'enorgueillir les œuvres de l'Arétin, de Pétrone ou encore de Sade. Bref, si l'ouvrage de Rosenkranz a le mérite, comme le rappelle Jauss, d'être « la première théorie de l'art à s'occuper spécifiquement de la laideur³⁵ » et a contribué, d'une manière non négligeable, à « reconnaître au laid la qualité d'un être et pas seulement d'un non-être ou de simple négatif du beau³⁶ », son *Esthétique* reste, en somme, tributaire de la tradition platonicienne en maintenant une relation essentielle entre le beau, le bon et « la vérité pleine et entière³⁷ ».

Dans un ouvrage plus récent, Lydie Krestovsky entreprendra d'étudier *La laideur dans l'art à travers les âges*. L'orientation privilégiée par Krestovsky se trouve confirmée par le titre d'un second ouvrage qui sera publié un an plus tard : *Le problème spirituel de la Beauté et de la Laideur*³⁸. La Laideur se veut le « Masque mutilé de

33. *Ibid.*, p. 222.

34. *Ibid.*, p. 224.

35. Hans Robert Jauss, « Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur », dans *Die nicht-mehr-schönen Künste, Poetik und Hermeneutik 3*, München, Fink, 1968, p. 143, cité dans Karl Rosenkranz, *op. cit.*, « Préface », p. 30.

36. Karl Rosenkranz, *op. cit.*, « Préface », p. 20.

37. *Ibid.*, p. 292-293.

38. Lydie Krestovsky, *Le problème spirituel de la Beauté et de la Laideur*, Paris, Presses universitaires de France, 1948.

l'Image de Dieu³⁹ », alors que l'artiste se tient, ici, « au centre d'un combat qui se livre entre la Divinité et l'homme⁴⁰ ». La laideur, ne pouvant se penser sans un lien étroit avec la beauté⁴¹, doit passer par la « sublimation » afin d'atteindre ce « sommet esthétique » qu'est la « Laideur sublimée ou la Beauté du Laid⁴² ». Contrairement à Edmund Burke, chez qui la laideur (*ugliness*) est l'instrument susceptible de provoquer une terreur dans laquelle prend sa source l'expérience du sublime⁴³, le beau et le sublime, ici, ne s'opposent pas, celui-ci exaltant la magnificence de celui-là. Par ailleurs, en citant ce mot de Rodin, qui affirme que « [t]out ce qu'on nomme communément Laideur dans la nature peut dans l'Art devenir une grande Beauté⁴⁴ », Lydie Krestovsky, on le constate, insère sa démarche dans une pensée inscrite résolument dans la tradition aristotélicienne.

En proposant « à l'attention du lecteur » « l'étude objective du Laid à travers les âges », Lydie Krestovsky entend examiner comment les œuvres analysées « présentent des écarts de la norme⁴⁵ ». Or, la norme est affaire de conventions, de règles et de « méthodes édictées

39. Lydie Krestovsky, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, Seuil, 1947, p. 39.

40. *Ibid.*, p. 47.

41. *Ibid.*, p. 19.

42. *Ibid.*, p. 23.

43. Edmund Burke, *op. cit.*, p. 166. Le rapport entre laideur et sublime sera examiné plus particulièrement au point 4.

44. Lydie Krestovsky, *La laideur dans l'art à travers les âges*, *op. cit.*, p. 15.

45. *Ibid.*, p. 35.

dans le but de standardiser⁴⁶ ». L'approche adoptée par Krestovsky suppose donc l'idée d'un modèle idéal dont on s'écarte. L'art, dès lors, aura pour mission de « transposer la Laideur en Beauté » : ce n'est qu'en réintégrant la norme que le laid pourra prétendre à une signification pour « l'artiste, autant que pour le contemplateur ». Et comment y parvient-on ? « La réponse est nette. Seule une mystique religieuse, hostile à toute forme de cérébralisme à outrance », permettra d'accéder à « l'amour de la vision "dictée" – donc vraie, donc belle⁴⁷ ».

Tout autre est la perspective que propose l'ouvrage de Murielle Gagnebin, qui entend adopter l'orientation inverse. Aux « idées préconçues », aux « grilles [qui] sont brutalement appliquées à l'objet étudié » dans le but « d'intégrer au maximum un réel, aussi foisonnant et particulier soit-il », elle oppose une démarche « rivée à l'empirie », qui tienne compte des « apparitions du laid » et de « l'extrême complexité du sentiment qui accompagne l'appréhension d'un objet laid⁴⁸ ». L'émergence du laid, ainsi explorée, conduit à une définition de la laideur comme étant le « résultat dans la chair de l'homme des ravages du temps ». « Œuvre du temps, la laideur apparaît comme la déformation négative d'un donné originel simple et pur. En l'homme, la laideur n'est autre que l'*usure*, ou si l'on préfère,

⁴⁶. Article « Norme », dans Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

⁴⁷. Lydie Krestovsky, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁸. Murielle Gagnebin, *op. cit.*, p. 47-48.

la *marque du poids du temps*⁴⁹ ». Une telle formule évacue, du même souffle, toute notion « morale » ou, pour reprendre l'expression de Lydie Krestovsky, toute forme de « mystique religieuse », le but de l'ouvrage consistant, comme l'annonçait Murielle Gagnebin dès son « Introduction », à mieux circonscrire le concept de laideur en lui donnant une définition qui, « sans subir aucun changement, peut s'appréhender différemment selon les époques⁵⁰ ».

Une telle définition, de l'aveu même de l'auteure, offre le grand avantage de dissocier la question du laid du discours éthique qui, depuis Platon, l'accompagne, tout en permettant d'inscrire la laideur dans une esthétique qui, en se voulant une « *écriture du temps* », laisse saisir le laid « dans une grammaire de signes parfaitement concrète⁵¹ ». Ce dernier avantage, toutefois, semble devoir être dénié à l'idée de Beauté, du moins si l'on se reporte à cette déduction de Murielle Gagnebin :

[i]l serait légitime, une fois le laid défini, de se demander s'il n'est pas susceptible de nous renseigner sur la nature de la beauté. Risquer une définition ne paraît, à ce point, pas très ambitieux. En effet, on ne s'aventurerait pas beaucoup, en disant que la beauté est l'inscription de l'éternité au sein de la ponctualité⁵².

Au non-être auquel le rapportait saint Augustin, le laid intègre, ici, la réalité de l'existence mais cette présence au monde, curieusement,

49. *Ibid.*, p. 57. C'est l'auteure qui souligne.

50. *Ibid.*, p. 16.

51. *Ibid.*, p. 112. C'est l'auteure qui souligne.

52. *Ibid.*, p. 333.

semble ramener la beauté à sa vocation spirituelle en la mettant, jusqu'à un certain point, hors de portée de l'homme, pour ne lui laisser que la laideur en partage pour tenter de se définir et de se représenter. Au demeurant, la définition de la laideur comme « *usure* » et comme « *marque du poids du temps* » semble ne pouvoir laisser que des regrets. Comment ne pas repenser à ces vers de Ronsard ?

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, devisant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant :
Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle⁵³.

À la conception « objective » du laid comme « écart de la norme » ou à son analyse « empirique » qui, de la même manière, lui confère une assise bien concrète, Baldine Saint Girons oppose une démarche qui abandonne une telle posture. L'auteure, en effet, met en évidence le caractère contingent de la « réalité » du beau comme du laid en les renvoyant à une construction intellectuelle, laquelle, conséquemment, conduit à « rétrécir sans cesse notre horizon et à nous contenter de ce qui plaît aux sensibilités et aux imaginations les plus convenues⁵⁴ ». Le laid et le beau, affirme-t-elle à cet égard, « n'appartiennent pas à la nature, mais constituent des *principes*

53. Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, introduction et notes de Roger Sorg, Paris, éditions Bossard, coll. « Chefs-d'œuvre méconnus », [1587 ; le texte reproduit est celui de l'édition définitive] 1921, p. 163.

54. Baldine Saint Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1993, p. 143.

transcendants, au nom desquels nous jugeons des choses⁵⁵ ». À la recherche « objective » que proposaient Lydie Krestovsky et Murielle Gagnebin, Baldine Saint Girons oppose donc une représentation du laid qui s'inscrit dans le registre de la subjectivité et de l'énergie qui la porte. Pensée dans un rapport au Sublime, l'œuvre doit nécessairement trancher « sur la médiocrité commune » et susciter de « vives émotions d'ordre esthétique⁵⁶ ». Chez Saint Girons, la laideur n'est plus perçue dans un « ordre simplement logique », mais « s'éprouve de façon passionnelle⁵⁷ ». Ainsi, qu'il s'agisse de représenter le beau ou le laid, c'est l'émotion qui prime, attestant, de ce fait, du caractère subjectif que revêt l'expérience esthétique. Enfin, si Saint Girons ne fournit pas de véritable réponse à la question *qu'est-ce que le laid ?* son ouvrage met toutefois en lumière les tensions que suppose l'affrontement des diverses attitudes et opinions que provoque sa représentation au regard d'une appréhension d'ordre « passionnel », et présente, à cet égard, un large éventail de toutes les contradictions et malaises que suscite la question du laid.

Pour tenter de cerner de manière plus globale ces divers points de vue, il restait à faire une *Histoire de la laideur*. Paru sous la direction d'Umberto Eco, cet ouvrage, parcourant près de trois mille

55. *Ibid.*, p. 126. C'est l'auteure qui souligne.

56. *Ibid.*, p. 127 et p. 132.

57. *Ibid.*, p. 128.

ans d'histoire, entend « confronter les thèses philosophiques aux réalisations concrètes des artistes⁵⁸ ». De chapitre en chapitre, Eco, par des extraits d'anthologie et un répertoire iconographique immense, nous invite à découvrir que le laid n'a cessé de façonner l'art et de solliciter la réflexion philosophique ou artistique, tout en insistant sur le fait que « la laideur est relative aux époques et aux cultures⁵⁹ ». Aussi, s'il examine le laid d'après « trois phénomènes différents : *le laid en soi, le laid formel et la représentation artistique des deux* », Eco rappelle à son lecteur que « l'on pourra presque toujours inférer ce qu'étaient, dans une culture donnée, les deux premiers types de laideur rien qu'en se fondant sur des témoignages du troisième type⁶⁰ ». L'horreur de la mort, la représentation de prodiges et de monstres, la caricature, Satan, le grotesque, l'obscène, la laideur industrielle ou encore le Kitsch deviennent autant de témoignages de la présence du laid à différentes époques.

La part faite au XVIII^e siècle reste cependant assez mince. Si quelques passages nous rappellent l'importance que prend alors une réflexion esthétique s'intéressant moins aux règles qui définissent le

58. Umberto Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Montréal, Flammarion Québec, 2007, p. 25. Signalons, par ailleurs, l'ouvrage de Nadeije Laneyrie-Dagen (*L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997) dont le chapitre « La fascination de la laideur » confronte, de la même manière, thèse philosophique et iconographie.

59. *Ibid.*, p. 421.

60. *Ibid.*, p. 20.

beau qu'à « la considération des effets qu'il produit⁶¹ », la question du sublime est, quant à elle, rapidement intégrée à la pensée « romantique », dès lors qu'il s'agit de tenter de comprendre « notre réaction face à ces phénomènes naturels où prévalent l'informe, le douloureux et le terrible⁶² ». L'intérêt de l'ouvrage demeure toutefois indéniable, ne serait-ce que pour cet espace offert à la représentation de la laideur, une laideur qui, on le constate, s'inscrit dans la pensée, dans l'art et dans la réalité de l'humanité depuis toujours. À cet égard, le dernier chapitre, intitulé « La laideur aujourd'hui », vient clore cette *Histoire de la laideur* sur un questionnement qui remet en cause la « perspective relativiste » qui a orienté toute la réflexion de l'ouvrage. L'exemple du *diabolus in musica* dont l'intérêt, malgré sa dissonance, ne s'est jamais démenti en dépit, ou « justement à cause de cette odeur de soufre qu'il n'a *jamais* perdue⁶³ », permet, en effet, de s'interroger sur la manière dont la laideur, tout à la fois captive et associée à une émotion esthétique forte, renvoie à une réaction fondée « sur notre physiologie » et qui semble transcender « les temps

61. *Ibid.*, p. 272. Au début du chapitre X, Eco signale que le « premier exemple d'une réflexion esthétique aboutie sur la laideur est le *Laocoon* de Lessing (1766) » (*Ibid.*, p. 271). Toutefois, cet ouvrage ne sera pas étudié dans cette thèse, dans la mesure où, si l'on considère que Lessing « s'est inspiré [...] des écrits de Shaftesbury, de l'abbé Dubos [...] et de Diderot » (Lessing, *Laocoon* [1766], avant-propos de Hubert Damish, Paris, Hermann, coll. « Savoir/Sur l'art », 1990, p. 19), en revanche, le « *Laocoon* n'a pas existé pour la critique française [...] La première édition française du *Laocoon* parut en 1802 » (A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhange der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Munich, 1915, p. 334, cité par Hubert Damish, dans Lessing, *Laocoon*, op. cit., p. 29).

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*, p. 421. C'est l'auteur qui souligne.

et les cultures⁶⁴ ». Cette émotion qui serait commune à tous les hommes, si elle a fait, comme le rappelle Eco, l'objet d'étude des psychologues, saint Augustin et, plus tard l'abbé Du Bos, l'avaient comprise pour leur part à la lumière de la notion de « plaisir paradoxal ». Cette question, qui demeure essentielle pour comprendre l'inscription de la laideur dans l'esthétique, sera développée ultérieurement.

Enfin, il convient de rappeler qu'aucune définition de la laideur n'est privilégiée dans cet ouvrage dans la mesure où cette *Histoire*, malgré les doutes sur lesquels se ferme le dernier chapitre, met en évidence le relativisme qui nourrit toute forme de réflexion et de représentation du laid⁶⁵.

Bref, on le constate, la recherche d'une définition du laid présente tous les inconvénients et les travers qu'avait suscités celle d'une définition du beau. Sur ce point, il n'est pas inintéressant de rappeler ce passage de l'*Hippias majeur* qui témoigne, dès les origines du questionnement philosophique, de l'embarras que soulève une telle tentative :

Socrate : [...] Tout dernièrement, excellent Hippias, je blâmais dans une discussion certaines choses comme laides et j'en approuvais d'autres comme belles, lorsque quelqu'un m'a jeté dans l'embarras en me posant cette question sur

64. *Ibid.*

65. « Souvent, les qualifications de beauté ou de laideur ont été dues à des critères non pas esthétiques mais politiques et sociaux » (*Ibid.*, p. 12).

un ton brusque : « Dis-moi, Socrate, d'où sais-tu quelles sont les choses qui sont belles et celles qui sont laides ?

Alors qu'il réagit aux différentes réponses que lui suggère Hippias, Socrate posera le problème en ces termes :

Soit. Si je te comprends bien, Hippias, voici ce que nous devons répondre à notre questionneur : « Tu méconnaissais, l'ami, la justesse de ce mot d'Héraclite, que le plus beau des singes est laid en comparaison de l'espèce humaine. De même la plus belle marmite est laide, comparée à la race des vierges, à ce que dit Hippias le savant ». [...] Si l'on compare la race des vierges à celle des dieux, ne sera-t-elle pas dans le même cas que les marmites comparées aux vierges ? Est-ce que la plus belle fille ne paraîtra pas laide ?⁶⁶

Si ce dialogue met en scène la malice de Socrate et la vanité d'Hippias, il constitue, par ailleurs, « un modèle de la dialectique appliquée par Socrate à la recherche des définitions exactes⁶⁷ ». *L'Hippias majeur* s'achève toutefois sur la séparation des deux interlocuteurs, incapables de parvenir à définir le beau, et reste, en ce sens, sans réelle conclusion.

Quelque deux mille ans plus tard, dans cette même recherche d'une définition, la formule célèbre qu'on a prêtée à Victor Hugo ne semble en rien permettre de dégager la réflexion des incertitudes dont elle se nourrit. En fait, affirmer que « Le laid c'est le beau⁶⁸ », c'est, de

66. Platon, *Hippias majeur*, dans *Œuvres complètes*, traduction avec notices et notes par Émile Chambry, Paris, Garnier Frères, 1959, t. I, p. 403 et p. 408.

67. *Ibid.*, « Notice sur l'*Hippias majeur* », p. 387.

68. On se rappellera, en effet, cette caricature de Benjamin Roubaud, intitulée *Grand chemin de la postérité* (1842), dans laquelle il figure Victor Hugo menant la procession des grands écrivains romantiques en brandissant la bannière « Le laid c'est le beau ».

manière paradoxale, transmettre au laid l'héritage de toutes les valeurs contradictoires qui définissent le beau. Mais, de l'impossibilité d'enfermer le laid dans un système normatif, il ne faut pas conclure à sa non-existence ou à son caractère négligeable. Le problème reste donc entier et toutes les démarches entreprises par les théoriciens de l'art des XIX^e et XX^e siècles ne paraissent pas avoir contribué à résoudre le dilemme dans lequel se sont enfoncés les penseurs du siècle des Lumières, qu'ils penchent pour une approche rationaliste ou qu'ils s'en remettent à la notion de sentiment. L'émergence d'une esthétique du mal et du laid s'inscrit dans une perspective à la fois plus profonde et plus essentielle.

Car c'est au cœur même de cette esthétique que pourra se réaliser le passage d'une pensée classique à une pensée moderne. La représentation du laid – qu'elle soit destinée, dans une perspective théologique, « à rappeler l'imminence et l'inéluctabilité de la mort, et à cultiver la terreur des peines infernales⁶⁹ », qu'elle soit le signe des peurs superstitieuses ou encore d'un intérêt scientifique, comme en témoigne, par exemple, la représentation de monstres ou d'anomalies de la nature – restait jusqu'alors au centre d'une réflexion questionnant l'ordre de l'univers⁷⁰, dans un contexte où l'homme

⁶⁹. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁰. Jean-Louis Fischer, dans l'article qu'il consacre au « Monstre », rappelle qu'en « matière de “monstres”, le XVIII^e siècle a été essentiellement marqué par la “Querelle des monstres”, tenue au sein de l'Académie royale des sciences. Elle débute en 1724 et s'achève en 1743. [...] L'objet de la dispute

avait peu de prise sur sa capacité à se déterminer. Mais, alors que s'affirment de plus en plus « la promotion du monde terrestre⁷¹ » et une pensée qui valorise la voix de la conscience intime en faisant reposer la morale sur l'expérience pratique et le libre arbitre⁷², la laideur acquiert une valeur essentielle. Essentielle, en ce sens qu'elle contribue à inventer une esthétique dans laquelle les notions de plaisir, de passion ou encore de sublime en viennent à se confondre, portées par une énergie qui cherche à échapper à la juridiction de la raison au nom d'une exaltation de l'émotion ressentie. « Je pense, disait à ce propos Marivaux, qu'il n'y a que le sentiment qui nous puisse donner des nouvelles un peu sûres de nous, et qu'il ne faut pas trop se fier à celles que notre esprit veut faire à sa guise⁷³ ». L'idée d'harmonie « raisonnée » sur laquelle repose toute la théorie du beau sera détournée au profit d'une esthétique qui, en accordant une place primordiale à un projet de réhabilitation des passions, fait de la laideur le témoin incontournable du mouvement qui s'amorce alors. La représentation du laid autorise désormais une démarche qui

est plus idéologique que scientifique dans la mesure où la question principale est d'admettre ou de rejeter la responsabilité de Dieu dans la naissance des monstres » (dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 720).

- 71. Jean Quéniart, « Déchristianisation, laïcisation », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, *op. cit.*, p. 310.
- 72. « Il faut étudier la société par les hommes, et les hommes par la société : ceux qui voudront traiter séparément la politique et la morale n'entendront jamais rien à aucune des deux », écrit ainsi Rousseau (Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, *op. cit.*, livre IV, p. 279).
- 73. Marivaux, *La vie de Marianne ou les aventures de madame la comtesse de ****, introduction et notes par Michel Gilot, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1978, p. 60.

entend justifier la notion de plaisir en tentant de ruiner la défiance rattachée aux passions. C'est ce rapport qu'entretient le laid avec le plaisir et les passions qu'il nous faut à présent examiner.

2. Le laid et l'expression des passions

Les *Pensées philosophiques* de Diderot s'ouvrent sur ces mots :

On déclame sans fin contre les passions ; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous ses plaisirs. C'est dans sa constitution un élément dont on ne peut dire ni trop de bien ni trop de mal. Mais ce qui me donne de l'humeur, c'est qu'on ne les regarde jamais que du mauvais côté. On croirait faire une injure à la raison, si l'on disait un mot en faveur de ses rivales⁷⁴.

Ce commentaire s'inscrit dans le cadre d'un débat qui, depuis Platon, nourrit un dialogue constant et animé où s'expriment tantôt la condamnation des passions, tantôt leur apologie. Entre ces deux extrêmes, se dégage toutefois un assez large consensus autour d'une position médiane consistant en un « éloge mesuré des passions et [un] appel à leur sage gestion⁷⁵ ». Il s'agit, en fait, de penser les passions selon une perspective qui s'écarte de la vision chrétienne radicale qui les identifie au péché, à la violence et au désordre et

⁷⁴. Denis Diderot, *Pensées philosophiques* [1746], Paris, Garnier Flammarion, 1972, p. 33.

⁷⁵. Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988, p. 352.

exige « une ascèse libératoire et spirituelle pour s'en délivrer⁷⁶ », tout en se défiant d'un rationalisme à outrance qui, en renvoyant les passions à l'illusion et à une forme d'aliénation, cherche à les maintenir dans les bornes d'une raison qui s'affirme comme principe premier. Contre l'idéal de repos et de renoncement que proposait, dans le long prolongement de la pensée lucrétienne⁷⁷, le siècle classique, on ose prendre le risque de la passion. Les passions sont naturelles, dira-t-on, tout en invoquant l'excellence d'une création qui est l'ouvrage de Dieu :

Imbéciles mortels ! vous croyez être maîtres d'éteindre les passions que la nature a mises dans vous : elles sont l'ouvrage de Dieu. Vous voulez les détruire, ces passions, les restreindre à de certaines bornes. Hommes insensés ! Vous prétendez donc être de seconds créateurs, plus puissants que le premier ? Ne verrez-vous jamais que tout est ce qu'il doit être, et que tout est bien, que tout est de Dieu, rien de vous [...] ⁷⁸ ?

Cette tirade de Thérèse en faveur de l'élan incoercible des passions et, dès lors, d'une réhabilitation de la nature humaine, atteste encore de l'incapacité de la raison à nous déterminer : « la raison ne sert qu'à faire connaître à l'homme quel est le degré d'envie qu'il a de faire ou

⁷⁶. Michel Meyer, *Le Philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Biblio/essais », 1991, p. 41.

⁷⁷. « Suave, mari magno turbantibus aequora ventis / e terra magnum alterius spectare laborem / non quia vexari quemquam est jucunda voluptas / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est » (« Il est doux, quand sur la vaste mer les vents soulèvent les flots, d'assister de la terre aux rudes épreuves d'autrui : non que la souffrance de personne nous soit un plaisir si grand ; mais voir à quels maux on échappe soi-même est chose douce », Lucrèce, *De natura rerum*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1920, livre II, 1-4).

⁷⁸. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *op. cit.*, p. 576.

d'éviter telle ou telle chose, combiné avec le plaisir et le déplaisir qui doit lui en revenir ». L'homme est donc soumis « aux degrés de passion ou de désir » qui l'agitent au même titre « qu'un poids de quatre livres détermine nécessairement le côté d'une balance qui n'a que deux livres à soulever dans son autre bassin⁷⁹ ».

De ce caractère inéluctable de la force émotionnelle des passions découle son aspect dynamique, alors que leur comparaison avec les vents qui font avancer les navires deviendra l'argument de leur nécessité et de leur utilité :

Ce sont les Passions qui font, & défont tout. Si la raison dominoit sur la Terre, il ne s'y passeroit rien. On dit que les Pilotes craignent au dernier point ces Mers pacifiques où l'on ne peut naviguer [...] Les Passions sont chez les Hommes des vents qui sont nécessaires, pour mettre tout en mouvement, quoy qu'ils causent souvent des orages⁸⁰.

Les passions constituent l'impulsion première de tout ce que l'homme peut accomplir de grand, en morale comme en art, étant tout autant génératrices « de grandes fautes et de grandes actions, de grandes découvertes et de grandes erreurs, de grands crimes et de grandes vertus⁸¹ ». Il n'y a que les passions, dira encore Diderot, « et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans

79. *Ibid.*, p. 582.

80. Fontenelle, *Nouveaux dialogues des morts* [1683], édition critique et introduction par Jean Dagen, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1971, p. 261. On retrouve cette comparaison chez de nombreux auteurs, dont Voltaire. Voir, en particulier, son *Traité de métaphysique* [1734] et *Zadig ou la destinée. Histoire orientale* [1747].

81. Pierre-Charles Lévêque, *L'Homme moral, ou les Principes des devoirs suivis d'un aperçu sur la civilisation*, Paris, Debure, (4^e éd.) 1784, p. 291, cité dans Michel Delon, *op. cit.*, p. 353.

elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse⁸² ». Bref, c'est à une fougueuse défense des passions fortes que se livre le philosophe pour qui l'esthétique se doit d'exprimer tous les mouvements et toutes les contradictions qu'elles sont susceptibles d'engendrer. La sagesse sur laquelle repose leur réhabilitation est toute d'acceptation : « Si l'âme de César n'eût pas été possible, celle de Caton ne l'aurait pas été davantage⁸³ ».

L'équilibre exemplaire que suggère cette formule condamne, du même souffle, l'identique, cette construction méthodique et universelle à laquelle est assujettie toute représentation artistique poursuivant l'idéal éthique et esthétique de « belle nature ». Et, pourrait-on ajouter, du parfait « honnête homme » résultant, de la même manière, d'un idéal de civilité qui a pour corollaire la maîtrise des passions et l'effacement du corps et de la nature sous l'uniformité des apparences et des conventions⁸⁴. « Tous les esprits semblent avoir été jetés dans un même moule », écrira Rousseau :

On n'ose plus paraître ce qu'on est ; et dans cette contrainte perpétuelle, les hommes qui forment ce troupeau qu'on

82. Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, op. cit., p. 33.

83. Denis Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. X, p. 342.

84. On peut consulter, sur ce point, Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

appelle société, placés dans les mêmes circonstances, feront tous les mêmes choses [...] Les soupçons, les ombrages, les craintes, la froideur, la réserve, la haine, la trahison se cacheront sans cesse sous ce voile uniforme et perfide de politesse, sous cette urbanité si vantée que nous devons aux lumières de notre siècle⁸⁵.

Cette dissimulation, qui définit une culture aristocratique et curiale dont héritent les Lumières⁸⁶, tout en élevant la sociabilité au rang d'œuvre d'art, fait du « théâtre du monde » le lieu par excellence de l'artifice et d'une censure que chacun doit exercer sur lui-même. C'est ce dont témoignent, par exemple, ces réflexions de Versac, alors qu'il entend « instruire » Meilcour des usages de « l'extrêmement bonne compagnie » :

Pensez-vous que je me sois condamné sans réflexion au tourment de me déguiser sans cesse ? [...]

Je suis né si différent de ce que je parais que ce ne fut pas sans une peine extrême que je parvins à me gâter l'esprit. [...]

Être passionné sans sentiment, pleurer sans être attendri, tourmenter sans être jaloux : voilà tous les rôles que vous devez jouer, voilà ce que vous devez être. [...]

Ce que nous appelons le ton de la bonne compagnie, nous, c'est le nôtre, et nous sommes bien déterminés à ne le trouver qu'à ceux qui pensent, parlent et agissent comme nous.

Voilà, en somme, la méthode à laquelle se confie l'apprentissage de l'homme du monde alors que, conclut Versac, « quelques mots

85. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts* [1750], édition établie et présentée par Jean Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 47 et p. 48.

86. Depuis le *Cortegiano* de Castiglione (1528), de nombreux traités, en effet, ont professé l'art de s'observer, de cacher ses sentiments et de gouverner ses passions. Citons, pour exemple, le *Galateo* de G. Della Casa (1558), la *Civil Conversazione* de S. Guazzo (1574) ou encore *El oráculo manual* de Gracián (1647).

favoris, quelques tours précieux, quelques exclamations, de fades sourires, de petits airs fins y tiennent lieu de tout⁸⁷ ». C'est « une marche réglée » dans « le maintien, le ton [et] les discours⁸⁸ », dira la marquise de Merteuil qui, tout en en exposant la discipline contraignante, en dévoile aussi le risque inhérent dans une lettre au vicomte de Valmont : « dès que les circonstances ne se prêtent plus à vos formules d'usage, et qu'il vous faut sortir de la route ordinaire, vous restez court comme un écolier⁸⁹ ».

Diderot, en en appelant à un art qui « veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage⁹⁰ », rejettera, en fait, la notion de fixité qu'entretient une esthétique de la « belle nature », au regard d'une réalité qui cherche sans fin à s'échapper des contraintes qu'on voudrait lui prescrire. Dans son *Idée sur les romans*, s'adressant à l'auteur, Sade l'exhortera en ce sens : « ce sont des élans que nous voulons de toi, et non pas des règles ». Qu'elle soit majestueuse ou affreuse, la nature demeure « toujours digne de nos études⁹¹ » et seule la passion donne la vraie mesure de l'homme : « pour savoir

87. Crébillon Fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit* [1736], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 135, p. 136, p. 138 et p. 139.

88. Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], éd. René Pomeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981, Lettre LXXXV, p. 283.

89. *Ibid.*, Lettre CVI, p. 348.

90. Denis Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 261. Voir *supra* chap. I.

91. Sade, *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans* [1799], texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1987, p. 45 et p. 47.

tout ce dont l'homme est capable, il faut le voir lorsqu'il est passionné⁹² ». La passion ne repose pas sur un savoir abstrait mais sur une recherche, sur un désir de connaissance de soi et sur une idée de mouvement. Mouvement qui entraîne l'homme, au risque de le déposséder de lui-même diront certains, à se réaliser pleinement, affirmeront d'autres. Bien qu'il soit difficile de trouver un équilibre entre ces deux conceptions, l'anthropologie moderne, telle qu'elle se formule à partir des Lumières, considère du moins que la passion constitue un principe essentiel et dynamique chez l'homme. Dès lors, l'entreprise de réhabilitation des passions s'inscrit dans une volonté d'affirmer « que l'homme n'est pas que jugement, esprit rationnel, mais qu'il est aussi sensibilité, engagé dans des processus complexes où le corps comme l'esprit sont mobilisés tout entier⁹³ ». Or, la sensibilité, comme l'explique une libertine à Juliette, « est le foyer de tous les vices, comme elle est celui de toutes les vertus. C'est elle qui conduisit Cartouche à l'échafaud, comme elle inscrit en lettres d'or le nom de Titus dans les annales de la bienfaisance⁹⁴ ».

92. *Lettres du physicien de Nuremberg sur l'homme*, dans Arnaud et Suard, *Variétés littéraires*, Paris, Lacombe, 1768-1769, 4 vol., t. III, p. 180, cité par Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 438.

93. Alain Montandon, *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 382.

94. Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, texte établi, présenté et annoté par Michel Delon, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. III, p. 421.

L'œuvre, nourrie de cette tension, doit faire connaître l'homme, comme l'affirme Crébillon, « tel qu'il est⁹⁵ », en découvrant ce que Sade, pour sa part, appellera « le véritable dédale de la nature⁹⁶ ». C'est cette voie qu'empruntera Diderot, dont *Le neveu de Rameau* vient contredire une esthétique de l'ordre et de l'harmonie prenant appui sur l'idéal de beauté et de vertu, en montrant un consentement et une approbation des hommes pour le vice et la laideur :

Puisque je puis faire mon bonheur par des vices qui me sont naturels, que j'ai acquis sans travail, que je conserve sans effort, qui cadrent avec les mœurs de ma nation ; qui sont du goût de ceux qui me protègent, et plus analogues à leurs petits besoins particuliers que des vertus qui les gêneraient, en les accusant depuis le matin jusqu'au soir ; il serait bien singulier que j'allasse me tourmenter comme une âme damnée, pour me bistourner et me faire autre que je ne suis ; pour me donner un caractère étranger au mien [...]. On loue la vertu ; mais on la hait ; mais on la fuit ; mais elle gèle de froid ; et dans ce monde, il faut avoir les pieds chauds⁹⁷.

Margot, pour sa part, en tire une leçon d'où elle déduit que « les honnêtes femmes nous ont bien de l'obligation » :

C'est nous qui leur avons appris le secret de multiplier les grâces, de les combiner à l'infini par les différentes façons de nous parer ; et surtout par l'air aisé de nos démarches, de notre port, de notre maintien. Nous sommes en tout les objets de leur attention et de leur étude. [...] En un mot, on a beau nous décrier : les femmes de bien ne sont aimables qu'autant qu'elles savent nous copier, que

95. Crébillon Fils, « Préface », *Les égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 20.

96. Sade, *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, op. cit., p. 38.

97. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 69.

leur vertu prend l'odeur du péché, et qu'elles ont le jeu et les manières un peu catins⁹⁸.

L'art de la séduction et de la passion amoureuse suppose ici une relation trouble, mais efficace, entre deux mondes que tout semble opposer. Bref, l'ordre et l'harmonie se conjuguent selon un mode dissonant – pour qui tiendrait à ne les faire consister que dans le privilège d'une nature guidée par la vertu et la beauté qui en serait la représentation sensible et idéalisée du monde. Vice et laideur constituent en fait des éléments inhérents à la nature humaine et l'équilibre du monde semble exiger cette présence, tout inquiétante soit-elle. L'idée même de modération semble nuire à cet équilibre : « Si les méchants n'avaient pas cette énergie dans le crime, les bons n'auraient pas la même énergie dans la vertu⁹⁹ ». Il convient donc de suivre sa nature, puisqu'elle participe du mouvement général qui gouverne le monde.

Je suis putain, je le déclare ingénument, déclare la Cauchoise. Après tout, est-ce un mal ? Car enfin, rapprochons les idées. Qu'est-ce que le putanisme ? C'est un état dans lequel on suit la nature sans lui mettre un frein. Après une définition si claire, une putain est-elle donc un être si méprisable ? Que dis-je ? Ne pense-t-elle pas mieux que les autres femmes ? Elle connaît à fond la nature, elle en suit les impressions. Quoi de plus

98. Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 690.

99. Denis Diderot, Lettre à Sophie Volland, datée du 30 septembre 1760, dans *Œuvres complètes*. [...], t. XVIII, p. 468.

raisonnable ? En voilà assez, je crois, pour prouver l'excellence de mon état¹⁰⁰.

Dans un contexte un peu moins salace, Diderot justifie, de la même manière, les passions qui ne font que suivre la loi de la nature. Le vieillard, s'adressant à Bougainville, dénonce « l'idée de crime » et de vice qui a suivi son arrivée à Tahiti :

[...] nous sommes innocents, nous sommes heureux ; [...] Nous suivons le pur instinct de la nature ; et tu as tenté d'effacer de nos âmes son caractère. Ici tout est à tous ; et tu nous a prêché je ne sais quelle distinction du *tien* et du *mien*. Nos filles et nos femmes nous sont communes ; tu as partagé ce privilège avec nous ; et tu es venu allumer en elles des fureurs inconnues. [...] Elles ont commencé à se haïr ; vous vous êtes égorgés pour elles ; et elles nous sont revenues teintes de votre sang. [...]

Nos jouissances autrefois si douces, sont accompagnées de remords et d'effroi. [...] Enfonce-toi, si tu veux, dans la forêt obscure avec la compagne perverse de tes plaisirs ; mais accorde aux bons et simples Tahitiens de se reproduire sans honte, à la face du ciel et au grand jour. Quel sentiment plus honnête et plus grand pourrais-tu mettre à la place de celui que nous leur avons inspiré, et qui les anime ?¹⁰¹

Ainsi, la règle morale relève d'une pure convention sociale sujette à variation. En ce sens, la tirade du vieillard se veut moins un éloge de la « vie naturelle » qu'une leçon visant à justifier les passions, dont l'expression, loin de résulter en une fatalité, devient un essentiel

100. Anonyme, *La Cauchoisé ou Mémoires d'une courtisane célèbre* [1784], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1985, t. 3, p. 388.

101. Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 148 et p. 150.

mouvement de vie¹⁰², de partage et de douce jouissance. En fait, c'est en les retenant qu'on s'expose aux pires excès. Voyons en quels termes Gaudet expose ce principe à Ursule, en lui décrivant les dévots, travaillés par une perpétuelle contrainte :

Ils méprisent tout le monde, parce qu'ils croient les autres Hommes capables de tous les vices ; ils sont défiants par cette raison, & d'un orgueil insupportable [...] ils s'imaginent que, dès qu'on n'a pas leur frein, on n'en a plus. [...] Persuadés, que tout ce qui les entoure, n'est que tison d'enfer, les Dévots sont sans pitié : ils brûleraient, poignarderaient Quiconque ne pense pas comme eux [...]¹⁰³.

La vertu, en supposant l'exercice d'une maîtrise constante sur les passions, est donc susceptible de conduire, paradoxalement, à ces mêmes déchaînements et débordements contre lesquels elle est censée lutter. Dans l'extrême, il arrivera, comme le suggère Michel Delon, que « la sensibilité vertueuse parle parfois le même langage que la scélératesse¹⁰⁴ ». Du fait même de leur étroite corrélation et de cette relation ambivalente, vice et vertu restent l'objet d'une confusion et d'un pur relativisme. Horrifié du mal qu'on a fait à Ursule, Gaudet justifie son projet de vengeance en ces termes : « la

102. Thérèse, peut-on lire dans *Thérèse philosophe*, « sort de son couvent [...] presque mourante par les efforts qu'elle y fait pour résister à son tempérament » (Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *op. cit.*, p. 584). C'est moi qui souligne.

103. Rétif de La Bretonne, *op. cit.*, t. II, p. 121-122. « Le beau projet que celui d'un dévot qui se tourmente comme un forcené pour ne rien désirer, ne rien aimer, ne rien sentir, et qui finirait par devenir un vrai monstre s'il réussissait » (Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, *op. cit.*, p. 34).

104. Michel Delon, *op. cit.*, p. 379.

générosité de ma part serait lâcheté, indifférence, insensibilité, bassesse, atrocité [...] La pitié serait ici un vice¹⁰⁵ ».

En somme, qu'il s'agisse de les exalter au nom d'un déterminisme qui, comme l'affirme Thérèse, dénie une réelle liberté à l'homme¹⁰⁶, qu'on s'avise de les représenter comme un mode de vie qui leur confère une dignité morale, ou qu'on en fasse l'argument d'une revendication sociale, les passions restent une pierre d'achoppement et l'objet d'un questionnement et d'un regard critique incontournables. Dans un projet visant à les idéaliser, l'image esquissée par l'art, l'homme façonné par la société ne coïncident pas avec la réalité d'un monde sensible et diversifié, où s'entremêlent, de manière si équivoque, le beau et le laid, la vertu et le vice, la vérité et le mensonge. La réalité se situe au-delà de cette nature homogène qu'on a tenté de créer et dans laquelle les corps et les passions, objets d'un travail incessant, devaient incarner l'idée d'une parfaite adéquation entre le beau, le bien et le vrai. Pour « tenir la balance égale¹⁰⁷ », l'homme, constitué autant de vices que de vertus, se doit de les assumer et de s'en nourrir. La représentation du vice et de la laideur peut dès lors se penser comme un scepticisme qui s'affiche en devenant l'objet d'une esthétique, et comme la dénonciation d'un

105. Rétif de La Bretonne, *op. cit.*, t. IV, p. 57 et p. 63.

106. « Pour admettre que l'homme fût libre, il faudrait supposer qu'il se déterminât par lui-même » (Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *op. cit.*, p. 582).

107. Rétif de La Bretonne, *op. cit.*, t. II, p. 60.

discours qui, en occultant une part essentielle de l'homme, vient réduire la réalité dans laquelle il s'incarne. Les passions deviennent, en ce sens, l'argument par excellence d'un rejet de l'idéalité et de l'artifice. Moins que d'un projet immoraliste, il s'agit plutôt de la recherche d'une nouvelle morale de l'épanouissement, entreprise marquée par une volonté de penser le monde, non à partir d'un beau et d'un bien préalablement définis dans lesquels il doit s'inscrire en niant une partie de ce qu'il est, mais en prenant son origine, comme le suggère Diderot, dans l'homme lui-même¹⁰⁸. Les passions informent l'homme et constituent ce qui le distingue, elles donnent la mesure de son individualité. Leur représentation, la plus magnifiée comme la plus basse, doit donc répondre à une exigence d'intégrer l'homme – ou plutôt de le réintégrer – dans une réalité, plus inquiétante sans doute, mais enrichie de toute la force ardente de la nature humaine, une réalité fondée sur une nouvelle forme d'ordre et d'harmonie.

3. Laideur et plaisir

Si la tradition classique avait établi un lien entre le plaisir et le discernement rationnel, en le soumettant à l'approbation du jugement, tout en plaçant son origine dans une sagesse qui voulait qu'on cultive le retrait, dans un mépris du monde et de ses

¹⁰⁸. Voir chapitre I.

vicissitudes, cette attitude est maintenant remise en question. Le plaisir devient l'une des grandes préoccupations du siècle et l'objet d'une volonté de repenser les rapports entre la vie mondaine et une vie chrétienne qui affirme que le bonheur n'est pas de ce monde. Ainsi, Voltaire répliquera aux arguments de Pascal – pour qui le divertissement nous éloigne de nous-mêmes et reste une forme de dépendance, car il vient d'ailleurs et de dehors¹⁰⁹ – en objectant l'impossibilité pour la nature humaine de rester dans une inactivité qui, au surplus, n'a rien d'utile, suivant les thèses utilitaristes alors en gestation :

L'homme est né pour l'action, comme le feu tend en haut et la pierre en bas. N'être point occupé et n'exister pas est la même chose pour l'homme. [...] Ne serait-il pas aussi vrai de dire que l'homme est si heureux en ce point, et que nous avons tant d'obligations à l'auteur de la nature, qu'il a attaché l'ennui à l'inaction, afin de nous forcer par là à être utiles au prochain et à nous-mêmes ?¹¹⁰

Si l'absence de modération dans la poursuite du plaisir, et particulièrement des plaisirs du corps, reste toujours réprouvée, on revendique, en revanche, au nom d'une morale aimable, les douces jouissances que procure un plaisir simple et tempéré lequel, nous dit l'abbé Hennebert, « effleure l'ame sans l'égratigner, [...] la caresse

109. Voir Pascal, « Divertissement », dans *Pensées* [1690], texte de l'édition Brunschvicg, édition précédée de la vie de Pascal par Mme Périer, sa sœur. Introduction et notes par Ch.-M. des Granges, Paris, Éditions Garnier Frères, 1964.

110. Voltaire, *Remarques sur les pensées de Pascal* [1728], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire*, op. cit., p. 21 et p. 25.

sans la fatiguer, [...] l'épanouit sans la troubler : c'est un vent alisé qui frise la surface de l'onde sans la rider, un ruisseau qui roule lentement son cristal argenté sur un sable immobile¹¹¹ ». Dans ce désir de concilier morale chrétienne et mérite du plaisir, certains tenteront d'organiser et de grouper les plaisirs selon une hiérarchie qui, tout en ménageant les jouissances que la vie peut offrir, ne néglige pas pour autant le salut éternel. C'est ainsi que, écartant le *Trahit sua quemque voluptas*, l'abbé Hennebert divise les plaisirs en deux catégories, les « vrais » et les « faux ». Les plaisirs faux sont des plaisirs « imaginaires » et « chimériques » alors que les plaisirs vrais sont solides parce que « réglés ». Les plaisirs faux entraînent l'homme dans les débordements d'une « imagination échauffée » et lui font désirer des « choses impossibles » et « condamnables ». Les plaisirs vrais se reconnaissent, quant à eux, à la « réalité de l'objet » et à la « sagesse du but¹¹² ». L'abbé en tire donc une conclusion des plus simple, pour ne pas dire simpliste : « le plus heureux est celui qui a le plus de plaisirs vrais, & le plus malheureux, celui qui a le plus de plaisirs faux. Le bonheur est la récompense de la vertu, & le malheur, la punition du vice¹¹³ ». La morale chrétienne, si elle ne conteste pas le droit à la jouissance, tient toutefois à rappeler que le véritable bonheur est encore à venir et que l'homme doit se détourner de tout

111. Abbé Jean-Baptiste-François Hennebert, *Du Plaisir ou du Moyen de se rendre heureux*, Lille, J.B. Henry, 1765, p. 67.

112. *Ibid.*, p. 41-48.

113. *Ibid.*, p. 51-52.

ce qui risque de l'en éloigner. L'abbé Hennebert reste d'ailleurs prudent en affirmant qu'il ne faut pas être « dupes de [nos] illusions grossières¹¹⁴ », la définition du plaisir devant davantage être l'ouvrage de notre raison que de nos sens¹¹⁵.

Cependant, malgré ces mises en garde, il estime que le plaisir reste essentiel au mouvement du monde :

S'il étoit possible de concevoir un monde où son empire fût inconnu, l'ennui en auroit bientôt flétri les habitants ; les ressorts qui mettent l'ame en activité se rouilleroient ; l'engourdissement & la langueur s'empareroient des esprits : la société nécessairement dissoute n'offriroit que la masse énorme d'un corps sans mouvement¹¹⁶.

Montesquieu, de la même manière, dans son *Essai sur le goût*, affirme que parfois « notre âme est lasse de sentir ; mais ne pas sentir, c'est tomber dans un anéantissement qui l'accable¹¹⁷ ». Voltaire, pour sa part, dans son *Discours sur la nature du plaisir*, déclare que les « mortels [...] n'ont point d'autre moteur », en rappelant au passage que « Tout mortel au plaisir a dû son

114. *Ibid.*, p. 4.

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*, p. 2-3.

117. Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art, ou Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux-arts* [1757], saisie du texte par S. Pestel pour la collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, texte établi sur un exemplaire (BmLx : 45106) du tome premier des *Œuvres diverses de Montesquieu*, Paris, Le Bigre Frères, 1834, n. p., en ligne. <http://www.bmlisieux.com/>

existence¹¹⁸ ». Le plaisir, en somme, apparaît comme le principe actif qui détourne l'homme « de l'engourdissement & de la langueur », voire de l'« anéantissement ». C'est ainsi que Meilcour déclare que « [l]'idée du plaisir fut, à [son] entrée dans le monde, la seule qui [l]'occupa¹¹⁹ ». Or, ce qui motive principalement cette quête du plaisir, c'est la conscience aiguë de sa fugacité et une crainte, qui tourne à l'obsession, de l'ennui qui le suit irrémédiablement. Les romans du libertinage mettront en scène ce malaise dans lequel se débat l'homme. Le sultan Schah-Baham de Crébillon, malgré des plaisirs variés, traîne son ennui en bâillant¹²⁰, le Mangogul de Diderot « s'ennuie à périr¹²¹ » au milieu de tous ses amusements, alors que la marquise de Merteuil rêve de « dégouter » le chevalier Belleruche qui l'excède par son « enchantement éternel¹²² ». L'ennui, dit à ce propos Helvétius,

est dans l'univers un ressort plus général & plus puissant qu'on ne l'imagine. [...] Le desir du bonheur nous fera toujours regarder l'absence du plaisir comme un mal. [...] Nous souhaiterions donc, par des impressions toujours nouvelles, être à chaque instant avertis de notre existence ; parce que chacun de ces avertissements est pour nous un plaisir¹²³.

118. Voltaire, *Discours sur la nature du plaisir* [1734], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire*, op. cit., p. 76.

119. Crébillon Fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 23.

120. « Malgré de si grandes occupations, et des plaisirs aussi variés, il fut impossible au Sultan d'éviter l'ennui » (Crébillon Fils, *Le Sopha. Conte moral* [1742], Paris, Desjonquères, 1984, p. 9).

121. Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets* [1748], dans *Œuvres philosophiques de M. D****, Amsterdam, chez Marc-Michel Rey, 1772, t. V, p. 10.

122. Pierre Choderlos de Laclos, op. cit., Lettre CXIII, p. 370.

123. Helvétius, *De l'esprit*, Paris, Durand, 1758, p. 290-291.

Dans ses *Réflexions critiques*, l'abbé Du Bos en fait un « mal si douloureux », qu'il pousse l'homme à entreprendre « souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté¹²⁴ ». Cette déclaration que prête Voltaire à la vieille qui a partagé les aventures de Candide procède d'ailleurs de cette attitude si caractéristique :

Je voudrais savoir lequel est le pire, ou d'être violée cent fois par des pirates nègres, d'avoir une fesse coupée, de passer par les baguettes chez les Bulgares, d'être fouetté et pendu dans un auto-da-fé, d'être disséqué, de ramer en galère, d'éprouver enfin toutes les misères par lesquelles nous avons tous passé, ou bien de rester ici à ne rien faire ?¹²⁵

À cette question, Martin, philosophe et compagnon de Candide, répondra gravement que l'homme ne peut vivre que dans les « convulsions de l'inquiétude ou dans la léthargie de l'ennui¹²⁶ ». Placée sous ce jour, la séduction, pratique sociale du libertin, se pense comme une volonté d'échapper à cette léthargie en s'étourdissant dans les passions et en répondant au seul attrait du plaisir, « notre guide et notre excuse¹²⁷ », déclare Mme de T... dans *Point de lendemain*. Ce jeu, toutefois, a ses règles et sa morale, toute libertine soit-elle.

124. Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, (7^e éd.), Paris, Pissot, 1770/Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. I, sect. I, p. 6.

125. Voltaire, *Candide ou L'optimisme* [1759], dans *Romans et contes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 234-235.

126. *Ibid.*, p. 235.

127. Vivant Denon, *Point de lendemain* [1777], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique », 1995, p. 53.

En effet, le plaisir devient affaire de calcul, d'organisation, bref, il devient tout sauf imprévu. L'art s'empare de la volupté et substitue à la nature ornements et accessoires. Le plaisir s'inscrit au cœur d'une mécanique et d'une surenchère de l'artifice. Dès lors, ce monde fait de conventions et de rituels de séduction, parce qu'il devient prévisible, ne suscite plus l'intérêt et la surprise que recherche le libertin dans son intense désir d'éviter l'ennui. Voyons en quels termes la marquise de Merteuil en trace le tableau : « Qu'il est commode d'avoir affaire à vous autres *gens à principes* ! déclare-t-elle. [...] votre marche réglée se devine si facilement ! L'arrivée, le maintien, le ton, les discours, je savais tout dès la veille ». Dans une lettre où elle décrit au vicomte de Valmont l'entreprise de séduction du chevalier Prévan, elle en rappelle le scénario bien connu de la « feinte défense », du faux embarras, des « mauvaises raisons » qui ne sont données que pour être mieux « combattues » et de cette main « cent fois prise, qui se retire toujours et ne se refuse jamais », pour enfin conclure : « Nous y passâmes une mortelle heure¹²⁸ ». En somme la mise en scène, soumise aux règles et à l'artifice de la convention, entraîne chez la marquise de Merteuil la conscience qu'il s'agit d'une représentation, une représentation qui laisse peu, sinon aucune place à une impulsion naturelle. Le petit guide présidant aux plaisirs est composé de gestes convenus, de soupirs calculés, et le

¹²⁸. Pierre Choderlos de Laclos, *op. cit.*, Lettre LXXXV, p. 283.

« moment » ne doit rien devoir au hasard. En ce sens, l'art séducteur que pratique le libertin laisse supposer une mise à distance de l'élan passionnel qui n'est pas sans évoquer la manière dont l'abbé Du Bos conçoit l'art, un art capable de « produire des objets qui excitassent en nous des passions artificielles », « phantômes de passions » susceptibles de « nous occuper dans le moment que nous les sentons, & incapables de nous causer dans la suite des peines réelles & des afflictions véritables¹²⁹ ». En effet, il n'est pas exclu de penser sous ce jour le rapport qu'entretient le libertin avec les passions, prises en charge par la « marche réglée » de l'expérience émotive, laquelle ne renvoie plus qu'à une savante et ingénieuse imitation du transport amoureux et du trouble qu'il engendre. C'est en ce sens que Valmont écrira à madame de Merteuil : « [s]oyons de bonne foi ; dans nos arrangements, aussi froids que faciles, ce que nous appelons bonheur est à peine un plaisir¹³⁰ ». Le plaisir, dès lors, ne résulte plus que dans la fugacité d'un instant savamment préparé. Mais, à « phantômes de passions » fantômes de plaisir et le désir, si prompt à se lasser, veut goûter d'autres instants, cherche déjà de nouveaux simulacres, le plaisir ne laissant que la lueur évanescence de son passage. « Le temps ne viendra que trop tôt, écrit encore Valmont au sujet de madame de Tourvel, où [...] elle ne sera plus pour moi

129. Du Bos, *op. cit.*, t. I, sect. III, p. 26 et p. 27.

130. Pierre Choderlos de Laclos, *op.cit.*, Lettre VI, p. 91-92.

qu'une femme ordinaire¹³¹ ». Ce caractère éphémère du plaisir, cette désillusion qu'on anticipe s'inscrivent au cœur même de la fête des sens :

Le bal était prêt à finir, les bougies diminuaient, les musiciens, ivres ou endormis, ne faisaient plus usage de leurs instruments. La foule était dissipée, tout le monde était démasqué, le blanc et le rouge coulaient à grands flots sur les visages recrépis et laissaient voir des peaux livides, flasques et couperosées, qui offraient aux yeux le spectacle dégoûtant d'une coquetterie délabrée¹³².

Ce passage est révélateur des tensions qui habitent la pensée des Lumières sur la question d'un plaisir se perdant dans une nature qui n'est plus qu'artifice et qui, une fois le tourbillon des illusions passé, ne laisse plus de ce mélange d'outrances et de raffinements que la marque du manque, de la souffrance et de l'ennui.

Cependant, on le constate, la connaissance des règles gêne le plaisir qui n'est plus, pour cette société trop policée, qu'une méthode. Contraint par la tyrannie des bienséances et d'un certain ordre moral mondain, le plaisir s'épuise dans un rituel où les corps s'enflamment en laissant le cœur et l'esprit à distance. Le trouble passager qui naît d'un dénouement trop prévisible déçoit l'intensité du désir qui le faisait rechercher. Le désir assouvi, l'ennui reprend ses droits. Il n'y a, dès lors, que l'agitation qui puisse remplir ce vide. Sur cette question, l'abbé Du Bos présente un point de vue intéressant en

131. *Ibid.*, Lettre XCVI, p. 310.

132. La Morlière, *Angola, histoire indienne* [1746], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 468.

rapportant le plaisir, non pas à la satisfaction du désir, mais au mouvement qui y préside. Ses *Réflexions* remettent en cause l'approche rationnelle sur la question du plaisir pour la repenser sur le terrain de la subjectivité, en situant sa source « dans l'agitation même de la passion¹³³ ». Fondamentalement interne, le plaisir est donc lié à une émotion qui, nous dit à ce propos Du Bos, « n'a d'autre attrait que celui d'être une passion dont les mouvements remuent l'âme et la tiennent occupée¹³⁴ ». Dès lors, Du Bos s'interrogera sur ce paradoxe qui fait que les arts ne sont « jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger¹³⁵ ». En quoi, en effet, « ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, & dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur¹³⁶ », peut-il constituer un tourment agréable ? Comment la peine ou la douleur, le mal ou le laid peuvent-ils jouer un rôle dans la modalité du plaisir ? Tout en situant son propos dans la sphère artistique, Du Bos, comme le signale Daniel Dumouchel, « n'accorde pas de rôle spécifique à la dimension représentative dans l'engendrement du plaisir "paradoxal" : c'est toujours "l'objet réel" qui reste premier, c'est en référence à l'expérience originale qui est imitée par l'art que l'on

133. Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », (1984) 1994, p. 262.

134. Du Bos, *op. cit.*, t. I, sect. II, p. 12.

135. *Ibid.*, t. I, p. 1.

136. *Ibid.*

peut expliquer l'étrange plaisir artistique¹³⁷ ». Comment, demande en effet l'abbé Du Bos, « serons-nous touchés par la copie d'un original incapable de nous affecter ?¹³⁸ » Aussi explique-t-il l'attrait qu'exercent le mal ou le laid par des exemples puisés dans la réalité, tout en reconnaissant que « nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions, quoique ces objets fassent sur nous des impressions qui coûtent souvent des nuits inquiètes & des journées douloureuses¹³⁹ ». Cet « état tumultueux », que l'homme préfère à « l'ennui de l'indolence », le conduit à courir « après les objets les plus propres à déchirer le cœur¹⁴⁰ ». Ainsi l'homme, poussé par son intense besoin d'être remué, assistera-t-il, non sans un certain délice, au supplice d'un autre homme qu'on « conduit à la mort par des tourmens effroyables », ou ira-t-il voir des « spectacles horribles¹⁴¹ ».

En fait, le mal, la laideur, tout comme les situations les plus pénibles apparaissent comme inhérents à ce plaisir naissant dans une émotion qui semble se dérober à toute justification. En définitive, ce que Du Bos demande à l'art, dans le prolongement d'une

137. Daniel Dumouchel, « Le problème de Du Bos et l'affect compatissant : l'esthétique du XVIII^e siècle à l'épreuve du paradoxe tragique », dans Thierry Belleguic, Éric Van der Schueren et Sabrina Vervacke (dir.), *Les discours de la sympathie. Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2007, p. 478. Voir, sur ce point, Du Bos, *op. cit.*, t. I, sect. VI.

138. Du Bos, *op. cit.*, t. I, sect. VI, p. 52.

139. *Ibid.*, sect. I, p. 11-12.

140. *Ibid.*, sect. II, p. 12.

141. *Ibid.*, p. 13.

esthétique de l'imitation héritée d'Aristote¹⁴², c'est de « séparer les mauvaises suites de la plupart des passions d'avec ce qu'elles ont d'agréable », c'est de « recréer des êtres d'une nouvelle nature » et de produire des objets qui, en excitant en nous « des passions artificielles », nous sauvent des « afflictions véritables¹⁴³ ».

Il ressort de tout ceci que l'homme, enclin par sa nature même à chercher son plaisir dans l'intensité des émotions, n'hésite pas à s'écarter des préceptes d'une certaine morale dès lors qu'une forte impression est susceptible de le remuer. Or, dans un contexte qui reste largement imprégné du principe classique de « belle nature », la beauté doit advenir au cœur de toute forme de représentation, qu'il s'agisse d'éblouir par un tableau, de faire apprécier un roman ou un poème ou encore, peut-on ajouter, de mettre en pratique l'art de la séduction libertine. Cependant l'invention reste sujette, on l'a vu, à un certain nombre de règles et le plaisir qui s'ensuit ne doit pas bouleverser les valeurs et les hiérarchies du monde. La quête du plaisir, en somme, repose sur une sorte de présupposé théorique renvoyant aux normes qui président à la représentation du beau, un beau qui produit un plaisir logeant à l'enseigne d'une morale aimable et qui conserve, dans le roman libertin même, une forme de décence. Mais, après avoir épuisé toutes les combinaisons du beau, nous dit

142. Cf. *ibid.*, sect. III, p. 29.

143. *Ibid.*, p. 26.

Helvétius, afin de satisfaire son besoin d'être remué, l'homme se tourne vers le « singulier » qu'il préfère au beau, « parce qu'il fait sur [lui] une impression plus neuve, & par conséquent plus vive¹⁴⁴ ». S'il en fait la cause de la décadence du goût, il n'en admet pas moins pour autant que

c'est pour s'arracher à l'ennui qu'au risque de recevoir des impressions trop fortes & par conséquent désagréables, les hommes recherchent avec le plus grand empressement tout ce qui peut les remuer fortement ; que c'est ce désir qui fait courir le peuple à la grève & les gens du monde au théâtre¹⁴⁵.

Dans un contexte où les théoriciens de l'art se réfèrent essentiellement à la thèse de la laideur plaisante pour expliquer le plaisir qu'on prend à voir des choses horribles ou hideuses, « ce désir qui fait courir le peuple à la grève », parce qu'il se comprend du seul point de vue de la subjectivité, ébranle la stricte opposition entre le beau et le laid à laquelle un classicisme teinté de rationalisme reste attaché. Dans le même temps, cette poussée émotionnelle fait sauter le lien qui noue éthique et esthétique, face à une fascination qui ne parvient pas à dire ses raisons.

C'est cet aspect, comme nous le verrons, qu'exploiteront certains romans, et plus particulièrement les romans obscènes tels *Margot la ravaudeuse*, la *Correspondance d'Eulalie*, ou *Tableau du libertinage de Paris*, ou encore *La Cauchoise* ou *Mémoires d'une*

¹⁴⁴. Helvétius, *De l'esprit*, op. cit., p. 292.

¹⁴⁵. *Ibid.*

courtisane célèbre, pour ne nommer que ceux-là, en mettant l'accent sur la violence d'une émotion que l'intensité de l'expérience conduit parfois jusqu'à la dérive. Le plaisir, indissociable de la laideur, et dès lors porteur de désirs interdits et d'un système de valeurs différent, devient une figure littéraire centrale. Le roman obscène oppose ainsi à la logique rationnelle du roman de séduction libertine à la manière de Crébillon, un plaisir d'ordre passionnel qui fait de la laideur le lieu d'un trouble et d'un émoi auxquels ne peut accéder la seule représentation de la beauté. Le laid, beaucoup plus susceptible d'agiter les passions, ne s'évanouit pas pour faire place au beau, il devient l'essence même et la cause du plaisir. À cet égard, la laideur peut être perçue comme l'une des expressions ultimes du matérialisme sensualiste. La laideur c'est, en effet, l'expérience sensuelle vécue de la façon la plus extrême et la plus absolue, car elle permet l'exploration de toute la gamme des émotions que procurent les sens. En situant la cause du plaisir dans l'émotion, l'abbé Du Bos, même s'il évoque la représentation du laid dans la continuité de la thèse aristotélicienne, n'en a pas moins permis de penser le passage d'une pensée classique à une pensée moderne, en faisant du plaisir le résultat d'une expérience de l'intime. Certes, à la douce inquiétude qui, comme l'écrivait l'abbé Hennebert, « effleure l'âme sans l'égratigner », le laid oppose les émotions les plus vives, qui bouleversent l'âme et l'amènent à ressentir de la manière la plus

intense et aussi, sans doute, la plus inquiétante. C'est toutefois une telle expérience qui permet à une société fascinée, voire obsédée par le plaisir, de s'éloigner des fades plaisirs si bien « réglés » qui l'occupent. Cette inquiétude qui, tout à la fois, attire et agite l'homme devant l'inconnu et la force de ses propres émotions ne peut néanmoins se comprendre qu'à partir d'une question, elle aussi fort complexe : celle du sublime.

4. Laideur et sublime

L'art qui se veut sublime ne saurait être abandonné « à la seule impétuosité d'une nature ignorante ou téméraire », peut-on lire dans la traduction que donne Boileau du *Traité du sublime* (1674) du Pseudo-Longin. Il doit s'inscrire dans une « méthode » qui contribuera à faire acquérir à l'esprit « la parfaite habitude du sublime », laquelle consiste « à ne dire que ce qu'il faut, et à le dire en son lieu¹⁴⁶ ». On conçoit, à la lecture de ce passage, la manière dont Boileau cherche à contenir la théorie du sublime dans une perspective à la fois rationaliste et normative de l'art, là où Longin visait avant tout l'extase :

Car il [le sublime] ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration, mêlée d'étonnement et de surprise, qui est tout autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que, pour

¹⁴⁶. Pseudo-Longin, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, dans *Œuvres de Boileau* [1674], Paris, Chez Lefèvre, Libraire, 1821, t. III, p. 20.

l'ordinaire, elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du sublime¹⁴⁷.

Le sublime longinien « enlève l'ame » du spectateur et le jette hors de lui par « une force invincible » qui « renverse tout, comme un foudre¹⁴⁸ ». Bien avant que paraisse la traduction de Boileau, Montaigne, dans ses *Essais*, avait lui-même exprimé ce sentiment qui accompagne l'expérience du sublime :

Il est plus aisé de la faire, que de la connaître, disait-il à propos de la poésie. À certaine mesure basse, on la peut juger par les préceptes et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine est au-dessus des règles et de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une vue ferme et rassise, il ne la voit pas. Non plus que la splendeur d'un éclair. Elle ne pratique point notre jugement ; elle le ravit et ravage¹⁴⁹.

En fait, en raison même du caractère subjectif de l'expérience qu'elle convoque, la question du sublime reste le sujet d'un embarras dès lors qu'on cherche à le définir ou d'en cerner l'étendue, de sorte que la notion de sublime est continûment travaillée par des contradictions. Bouhours, en renonçant à la possibilité de le définir, le ramène à un *je ne sçay quoi* dont la « nature est d'estre incomprehensible, & inexplicable¹⁵⁰ ». Cette interprétation étant susceptible de faire glisser le sublime vers un indicible ou un irreprésentable devant lesquels se heurtent les tentatives de saisie

147. *Ibid.*, p. 18.

148. *Ibid.*

149. Michel de Montaigne, « Du jeune Caton », *Essais* [1580-1588], préface d'André Gide, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique », 1965, t. I, p. 335.

150. Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], Amsterdam, Jacques le Jeune, (nouvelle édition) 1682, p. 247.

conceptuelle, Bernard Lamy et, après lui, Gamaches, s'opposeront avec fermeté à un tel constat. À la suite de Lamy, qui déclarait : « Je ne dirai point que la beauté [d'un discours] consiste en *un je ne sçai quoy*, car il me semble que je puis dire ce que c'est¹⁵¹ », Gamaches affirme : « Demandez à une personne de goût d'où naist la finesse d'une expression, ou la délicatesse d'une pensée ; il n'est point à craindre que vous l'embarassiez, elle vous en assignera vingt sources différentes, qui toutes auront leur vray-semblance : la difficulté ne sera plus que dans le choix¹⁵² ».

Entre une conception qui fait du sublime l'objet d'un indicible et celle qui l'inscrit dans un savoir prenant sa source dans le goût et, de manière inéluctable, dans une forme d'apprentissage, on juge des divergences auxquelles renvoie cette question. Mais cet écart se double encore d'un malaise dans la mesure où l'irruption du sublime suppose l'idée d'un génie susceptible de le produire. Or, on l'a vu, la notion de génie reste une pierre d'achoppement dans la réflexion esthétique française. Il est intéressant, à cet égard, de lire la description que donne Marmontel des critères qui signalent le génie :

[...] c'est l'invention des traits de caractère, des mouvemens de l'âme, de l'accent des passions, des moyens d'*instruire* et de plaire, de séduire et d'intéresser, de persuader et

151. Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Amsterdam, chez Paul Marret, (4^e éd. rév.) 1699, p. 8.

152. Étienne Simon de Gamaches, « Du brillant », *Les agrémens du langage réduits à leurs principes* [1718], édition établie et introduite par Jean-Paul Sermain, Paris, Éditions des Cendres, coll. « Archives du commentaire », 1992, p. 141.

d'*émouvoir* ; c'est aussi l'invention du mot piquant, du mot sensible, *du mot juste* dans sa nuance, du mot rare et *propre* à la fois, du tour élégant et *précis*, de l'expression vive et saillante, souvent inattendue, mais toujours naturelle ; enfin, c'est l'invention du style, mais d'un style analogue au sujet que l'on traite, et dont le ton et la couleur *répondent à l'objet que l'on peint*¹⁵³.

En ce sens, Marmontel résume assez bien les enjeux et les ambiguïtés sur lesquels bute la réflexion esthétique française. Mais, pour mieux en saisir toute la portée, voyons en quels termes il définit le sublime :

Tout ce qui porte une idée au plus haut degré possible d'étendue et d'élévation, tout ce qui se saisit de notre âme et l'affecte si vivement, que sa sensibilité, réunie en un point, laisse toutes ses facultés comme interdites et suspendues ; tout cela, dis-je, soit qu'il opère successivement ou subitement, est *sublime* dans les choses¹⁵⁴.

Ainsi, partagé entre le *docere* et le *movere*, entre le désir de rendre toute la force de l'émotion et des *mouvements de l'âme* et la nécessité de les exprimer par le *mot juste*, le génie, susceptible de produire le sublime, doit rencontrer et saisir le réel en gommant les interférences entre les sphères de l'entendement et de la raison et celles de la sensibilité et des passions. Mais son œuvre s'édifie ainsi sur un équilibre précaire, en sollicitant toujours une esthétique de l'imitation où l'invention créatrice reste assujettie aux normes qui entendent la régir. Or, nous dit Diderot, les « règles et les lois du goût donneraient

153. Jean-François Marmontel, *Essai sur le goût* [1787], dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. IV, p. 43. C'est moi qui souligne.

154. Jean-François Marmontel, « Sublime », *Éléments de littérature* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. V, p. 178.

des entraves au génie ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand¹⁵⁵ ». Diderot voit dans le génie « une inspiration puissante qui se refuse aux limites du bon sens, de la raison et du goût¹⁵⁶ », une position qui semble elle-même à la limite de la provocation dans un contexte où l'on se réclame sans cesse de la droite raison comme faculté régulatrice de la *furor* qui risque d'emporter l'artiste. Cette conception d'un génie « subjugué par l'enthousiasme¹⁵⁷ », Rousseau, de la même manière, la défendra avec verve : « Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le génie. [...] si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le génie ? homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne saurois le sentir¹⁵⁸ ».

Le sublime, dès lors, est le fait d'un génie d'une « extrême sensibilité » et qui, « frappé de tout », se laisse emporter « par un torrent d'idées ». Son œuvre sera porteuse d'une énergie dont « la force et l'abondance », la « rudesse » ou encore « l'irrégularité » ne « touche[nt] pas faiblement¹⁵⁹ » et engendrent, chez le spectateur, ce même enthousiasme qui enlève l'artiste. C'est en ce sens que Dorval

155. Denis Diderot, « Génie » [1757], dans *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 12.

156. Paul Vernière, « Introduction » à Denis Diderot, « Génie », *op. cit.*, p. 6.

157. Denis Diderot, « Génie », *op. cit.*, p. 13.

158. Jean-Jacques Rousseau, « Génie, s.m. », *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, avec des éclaircissements et des notes historiques par P.R. Auguis, Paris, Dalibon, 1825, t. I, p. 387-388.

159. Voir Denis Diderot, « Génie », *op. cit.*, p. 9-17.

explique, dans les *Entretiens sur le fils naturel*, l'attrait qu'exerceraient sur les spectateurs des représentations où se produiraient des « effets terribles ».

C'est alors, dit-il, qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher ; c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante¹⁶⁰.

Cette conception d'un sublime prenant sa source dans « le trouble et l'épouvante » s'éloigne, on s'en aperçoit, de la notion toute classique à laquelle l'assujettit, par exemple, Marmontel, dans sa définition du génie. En fait, de manière générale, pour la réflexion esthétique française, le sublime se veut souvent une surenchère sur le beau, dont il emprunte, en les magnifiant, les caractères de noblesse et de grandeur, et reste, en ce sens, au cœur d'une théorie de l'imitation de la « belle nature » dont les principes sont à chercher dans les règles et les poétiques.

Aussi, pour trouver des échos d'un sublime tel que le conçoit Diderot, faut-il se tourner vers Edmund Burke qui, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, s'écarte d'une attitude qui ressortit à une conception rationaliste et intellectualiste de l'art. « L'idée de beauté, affirme-t-il en effet, ne relève assurément pas de la mesure et n'a que faire du

¹⁶⁰. Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel* [1757], dans *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 115.

calcul et de la géométrie¹⁶¹ ». La beauté « ne requiert pas le secours du raisonnement », et l'on ne saurait confirmer « la voix de nos passions par les décisions de notre raison¹⁶² ». Affirmation qui, à n'en pas douter, va à l'encontre des opinions d'un Crousaz ou encore d'un Batteux. Mais, bien plus, cherchant, comme le suggère le titre, l'origine de nos idées du sublime et du beau, Burke propose une démarche dont l'originalité consiste à opposer systématiquement le sublime et le beau :

Si les qualités que j'ai rangées sous le chef du sublime s'accordent entre elles et diffèrent toutes de celles que j'ai placées sous le chef de la beauté, et si celles qui composent le beau ont la même compatibilité et s'opposent à celles du sublime, il me sera indifférent qu'on approuve ou qu'on condamne le nom que je leur donne, pourvu qu'on reconnaisse que les choses que je dispose sous différents chefs diffèrent en réalité de nature¹⁶³.

On conçoit, à la lumière de la perspective adoptée par Burke, que son ouvrage, comme le mentionne Baldine Saint Girons, ne s'imposa pas en France. C'est en effet en Allemagne, avec Kant, qu'il connaîtra, d'une manière plus décisive, la notoriété¹⁶⁴. Cependant, le sublime, tel que l'entend Burke, offre un éclairage précieux sur les conceptions de Diderot – qui prend ses distances avec la pensée classique – en permettant d'en préciser les contours.

161. Edmund Burke, *op. cit.*, p. 141.

162. *Ibid.*, p. 140 et p. 141.

163. Edmund Burke, « Préface à la seconde édition (1759) », *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 59.

164. Voir, à ce propos, Annie Becq, *op. cit.*, p. 740.

En fait, déjà dans la première moitié du XVIII^e siècle anglais, Joseph Addison avait publié dans le *Spectator* une série de textes consacrés aux « Plaisirs de l'Imagination », dans lesquels il convenait que ce qui nous frappe n'est pas nécessairement la beauté ou la nouveauté d'un objet, mais l'impression de grandeur qui nous dépasse et dans laquelle notre « Imagination aime à être engloutie » par « cette rude & grossiere magnificence qui paroît dans ces étonnans Ouvrages de la Nature¹⁶⁵ ». Addison, toutefois, loge ce plaisir, sur le plan esthétique, dans l'impression de sécurité qui accompagne une telle expérience :

Lors que nous envisageons des Objets si hideux, nous sommes ravis de nous voir à l'abri de tout le danger qu'il y auroit à craindre de leur part. [...] de sorte que plus leur aspect est éfraïant, plus nous goûtons de plaisir à n'avoir rien à craindre de leurs insultes. [...] nous regardons les terreurs qu'une Description nous imprime, avec la même curiosité & le même plaisir que nous trouvons à contempler un Monstre mort¹⁶⁶.

Les articles d'Addison témoignent d'une sensibilité devant la grandeur et la puissance d'une nature rude et sauvage dont la pensée française n'aura l'intuition qu'à la toute fin du siècle, dans la peinture de ruines de Hubert Robert, par exemple. Cependant, Addison, en faisant du plaisir le résultat du sentiment de sûreté que ressent le spectateur, s'éloigne, on le constate, de Du Bos – qui situe

165. Joseph Addison, « Les Plaisirs de l'Imagination », *Le Spectateur ou le Socrate moderne ...* (trad. du *Spectator*), Amsterdam, s. n., 1720, t. IV, p. 253. En ligne : <http://gallica.bnf.fr>

166. *Ibid.*, p. 295-296.

le plaisir dans l'agitation des passions – tout comme de Burke qui, pour sa part, fera de l'expérience de l'hideux, de la peur, voire de la terreur, le principe même du sublime et du plaisir qu'il suscite.

Forme de dessaisissement de soi, l'expérience du sublime, chez Burke, renvoie à une violente émotion, à un « senti » qui s'exerce sans la médiation de la raison et qui, dès lors, échappe à tout système ou toute norme. Reconduisant Longin, il en conclut que « loin de résulter de nos raisonnements » le pouvoir du sublime doit nous entraîner « avec une force irrésistible », « l'étonnement » étant « l'effet du sublime à son plus haut degré¹⁶⁷ ». Cependant si, chez Longin, la « marque infailible du sublime » réside dans l'appréhension d'un discours ou d'une chose qui « plaît universellement¹⁶⁸ », il suppose plutôt, chez l'auteur de la *Recherche*, l'idée d'une représentation « de la force, de la violence, de la douleur et de la terreur » qui « s'unissent pour envahir l'esprit¹⁶⁹ ». Alors que le sublime de Longin doit emporter l'adhésion par la grandeur et la noblesse de la pensée, celui de Burke revêt plutôt un caractère de contrainte qui terrasse. Le *delectare*, qui demeure indissociable du *movere* chez Longin, est évacué chez Burke au profit du seul *movere*, excitant « une tension anormale et de violentes émotions nerveuses¹⁷⁰ ». C'est ce que le Beau

167. Edmund Burke, *op. cit.*, p. 101-102.

168. Pseudo-Longin, *op. cit.*, p. 34.

169. Edmund Burke, *op. cit.*, p. 112.

170. *Ibid.*, p. 181.

ne saurait produire, dépendant de la *smoothness* [du lisse], de la douceur, d'une « constitution délicate, sans apparence notoire de force » et défini comme étant « l'amour, entendu comme satisfaction qui naît de [sa] contemplation¹⁷¹ ». Alors que, dans l'expérience du sublime, « il y a quelque chose de si contraignant (*overruling*) dans tout ce qui inspire la crainte, dans tout ce qui appartient même de loin à la terreur, que rien d'autre ne peut se maintenir en leur présence. Les qualités de la beauté sont alors mortes et sans effet¹⁷² ».

On reconnaîtra, théorisé par Burke, ce qui, chez Diderot, reste de l'ordre de l'intuition mais n'en témoigne pas moins de la promotion d'une idée qui représente un tournant capital dans l'histoire de l'esthétique française. Helvétius, Louis Sébastien Mercier ou encore Sade se revendiqueront également, à des degrés divers, d'une telle attitude. Mercier souhaite, par exemple, « dans certains arts une espece de férocité¹⁷³ », alors que c'est « au nom des prestiges de

171. *Ibid.*, p. 165 et p. 139. Il est intéressant, par ailleurs, de voir Burke déconstruire toutes les qualités attribuées traditionnellement à la beauté, en lui refusant tout critère de proportion, de convenance, d'utilité ou de perfection, prenant, du fait même, une distance appréciable avec la notion de « belle nature » sur laquelle repose l'esthétique de l'imitation.

172. *Ibid.*, p. 202.

173. Louis Sébastien Mercier, « Discours sur la lecture », dans *Éloges et discours philosophiques qui ont concouru pour les Prix de l'Académie Française & de plusieurs autres Académies*, Amsterdam, E. Van Harreveld, 1776, p. 255.

l'énorme, comme le suggère Annie Becq, qu'Helvétius conteste les proportions¹⁷⁴ » :

[...] si l'on oppose aux cascades que l'art proportionne, aux souterrains qu'il creuse, aux terrasses qu'il élève, les cataractes du fleuve Saint-Laurent, les cavernes creusées dans l'Etna, les masses énormes de rochers entassés sans ordre sur les Alpes ; ne sent-on pas que le plaisir produit par cette prodigalité, cette magnificence rude & grossière que la nature met dans tous ses ouvrages, est infiniment supérieur au plaisir qui résulte de la justesse des proportions ?¹⁷⁵

Il n'est d'ailleurs pas indifférent de retrouver, dans ce passage, des échos d'Addison en ce qui concerne la grandeur et la rudesse primitive de la nature. « La peinture du mugissement des eaux, du sifflement des vents & des éclats du tonnerre, pourroit-elle ne pas ajouter encore à la terreur secrète, &, par conséquent au plaisir que nous fait éprouver le spectacle d'une mer en furie¹⁷⁶ », ajoute encore Helvétius. Toutefois, il s'agit moins de penser le problème en termes d'influence, comme le remarque Annie Becq à la suite de Jacques Chouillet, qu'en termes de « déploiement quasi simultané de réponses à des questions qui s'imposent à la réflexion d'une manière générale, ou de réactions à des mouvements de sensibilité dont la portée déborde les aventures personnelles¹⁷⁷ ». Ainsi, de la même manière que la beauté, chez Burke, renvoie à la douceur et à un manque de

174. Annie Becq, *op. cit.*, p. 738.

175. Helvétius, *op. cit.*, p. 245-246.

176. *Ibid.*, p. 249.

177. Annie Becq, *op. cit.*, p. 743. Voir, également, Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP », 1974, p. 141-142.

force, Diderot affirme que « tout s'affaiblit en s'adoucissant ». Quelle sera alors « la ressource d'un poète, chez un peuple dont les mœurs sont faibles, petites et maniérées¹⁷⁸ » ? Cette concomitance des idées, nous la retrouvons encore à l'œuvre dans quelques passages célèbres de *La poésie dramatique* où Diderot invoque la « terreur » et les « spectacles terribles » comme source de l'inspiration du génie : « Qu'est-ce qu'il faut au poète ? Est-ce une nature brute ou cultivée, paisible ou troublée ? Préférera-t-il la beauté d'un jour pur et serein à l'horreur d'une nuit obscure [...] ?¹⁷⁹ » C'est seulement lorsqu'il rencontre l'effroi que l'artiste donne sa pleine mesure car alors, « les sentiments s'accumulent dans la poitrine, la travaillent ; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent¹⁸⁰ ». Contre la tradition classique qui subordonne l'art à l'effort de rationalité, Diderot plaide pour une esthétique de l'énergie dégagée de toute justification théorique ou morale. Il accusera, de même, la « bizarrerie des peuples policés » qui interdisent « à l'homme né avec du génie [de tenter] quelque spectacle qui est dans la nature, mais qui n'est pas dans [leurs] préjugés¹⁸¹ ».

L'expérience du sublime naît donc au cœur d'une nature impétueuse, rude et violente. Cette puissance emporte l'homme en

178. Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, op. cit., p. 260 et p. 262.

179. *Ibid.*, p. 261.

180. *Ibid.*, p. 262.

181. *Ibid.*, p. 263.

plongeant dans les racines de son intimité et s'anéantit dans son émotion. Or, cet élan irrésistible qui ébranle l'homme jusqu'à l'arracher à lui-même, la seule beauté ne saurait y prétendre. « La beauté, la fraîcheur ne frappent jamais qu'en sens simple, écrit ainsi Sade ; la laideur, la dégradation portent un coup bien plus ferme, la commotion est bien plus forte, l'agitation doit donc être plus vive¹⁸² ». « Je pense, affirmait du reste Burke, que la laideur est assez compatible avec l'idée de sublime¹⁸³ ». Mais, l'acte ou l'œuvre, comme le suggère Baldine Saint Girons, n'atteignent au sublime que grâce au regard ou au discours qui les reconnaissent comme tels¹⁸⁴ ». D'ordre purement subjectif, le sublime est une expérience de l'intime et ne peut advenir que par l'éblouissement d'une émotion qui nous renverse. La laideur, en ce sens, constitue l'expérience passionnelle par excellence car elle porte à son paroxysme l'énergie qui la soutend, exacerbe les sens et renvoie à une intensité qui appartient à la seule force de l'impression émotionnelle.

Cette réflexion sur l'inscription de la laideur au sein d'une pensée et d'une esthétique qui s'inventent au cœur même d'une

182 . Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, dans *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. 52.

183 . Edmund Burke, *op. cit.*, p. 166.

184 . Baldine Saint Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1993, p. 15.

tradition classique toujours vivace et du courant néoclassique qui s'annonce, montre la complexité tout comme l'importance de ce mouvement qui anime alors les esprits. Plus que du déplacement d'une esthétique classique vers une esthétique de l'énergie et de l'émotion, il s'agit d'une revendication se réclamant des agitations et des pulsations d'une nature sans bornes contre l'étroitesse d'une pensée qui cherche à la contraindre au nom d'une vision idéalisée et transcendante du monde. Cette revendication, il appartiendra au roman, et plus spécifiquement au roman obscène, de la mettre en œuvre. Parallèlement au roman libertin qui, dans sa version aristocratique et mondaine, incarne ce que Roland Mortier a appelé les « voies obliques de la propagande philosophique¹⁸⁵ », se constitue un corpus dont l'obscénité dénonce l'obsessionnelle recherche d'une « belle nature », fustige les plaisirs mondains au nom des plaisirs du monde et en appelle à l'esthétique de la laideur comme argument d'une autre « voie oblique » : celle d'une forte critique sociale et politique.

185. Voir Roland Mortier, « Les voies obliques de la propagande philosophique », *Le Cœur et la Raison*, Oxford, Oxford Foundation, 1990.

DEUXIÈME PARTIE

ÉCLATS DU LIBERTINAGE : ENTRE ROMAN DE LA « BONNE COMPAGNIE » ET ROMAN DE « L'AUTRE MONDE »

[...] en attendant que le règne de la volupté soit consommé, on conserve un certain reste des premières impressions, un levain des préjugés anciens, qui fait qu'en approuvant les choses, on blâme la manière de les dire.

Gaillard de La Bataille,
Histoire de la vie et des mœurs de
Mlle Cronel, dite Frétilon,
1740

CHAPITRE I
DU ROMAN MONDAIN AU ROMAN OBSCÈNE,
OU LE PROCÈS DE LA GAZE

1. Le roman comme lieu d'une parole subversive

Par les choix mêmes qui dictent son écriture, le roman des Lumières a été perçu comme un genre libre et transgressif, représentatif d'une littérature engagée et souvent militante¹, tout en devenant « le moyen d'expression privilégié des mutations esthétiques et idéologiques qui traversent le siècle² ». Quand il n'est pas, comme le mentionne Jean Ehrard, « ce qu'il devient avec Diderot, la conscience critique du siècle, il est du moins sa mauvaise conscience³ ». En ce sens, le roman se voudra le lieu d'une parole où convergent toutes les grandes questions, politiques, sociales, esthétiques ou encore éthiques, qui préoccupent l'époque des Lumières. Si pour certains, à l'instar de Lenglet-Dufresnoy, l'auteur

-
1. Sur la complicité qu'entretient souvent le roman libertin avec la « propagande philosophique », on peut consulter Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991 ; et Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2001.
 2. Erik Leborgne, « Roman », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 949.
 3. Jean Ehrard, *L'invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 11.

se doit d'insister sur une perception optimiste de l'homme en faisant de la vertu le principe qui le guide – un principe, on l'a vu, dont il doute foncièrement lorsqu'il le considère en dehors de l'art⁴ –, d'autres tenteront d'échapper à une telle visée en lui opposant une volonté de broser « le tableau de la vie humaine » et de représenter l'homme dans sa globalité, « tel qu'il est⁵ », s'exposant, de ce fait, à se voir accusés de « gâter le goût » et de troubler les esprits et les cœurs. Car, il faut bien le préciser, le genre romanesque, malgré l'ampleur que connaît sa diffusion, tant autorisée que clandestine⁶, fait face à l'hostilité d'une critique littéraire fondée sur des préventions à la fois esthétiques et morales. Même ceux qui le pratiquent semblent affecter un certain mépris à son endroit. C'est ainsi que les lecteurs de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* ont pu être surpris des commentaires de l'auteur affirmant que son roman « doit déplaire aux dévots, aux libertins, aux philosophes », qu'il « choquer[a] les femmes galantes, et

4. Voir Partie I, chap. I.

5. Crébillon fils, « Préface », *Les égarements du cœur et de l'esprit* [1736], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 19 et p. 20.

6. Concernant la production romanesque du siècle des Lumières, Érik Leborgne, dans l'article qu'il consacre au « Roman », tout en rappelant que « ces statistiques reposent sur une conception assez floue du "roman", englobant à peu près tout récit de fiction en prose », note que « la production de romans est multipliée par deux entre le XVII^e siècle et les années 1700-1750, puis double à nouveau entre le premier et le second demi-siècle » (*loc. cit.*, p. 949). D'une manière plus spécifique, en ce qui concerne la diffusion et la circulation d'ouvrages publiés avec permission et privilège ou ceux dont les auteurs cherchent à contourner les mesures contraignantes de la censure et le climat d'intolérance qui sévit en France, on peut consulter Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, *op. cit.*

scandaliser[a] les honnêtes femmes », et que le style, enfin, « rebutera les gens de goût », alors que « la matière alarmera les gens sévères⁷ ». Formules convenues, à n'en pas douter, destinées à prévenir l'acharnement d'une critique et d'une censure que le « Conseil du roi, le Parlement, la Sorbonne, les mandements des évêques ou le bref du pape⁸ » se disputent le privilège d'appliquer.

En dépit – ou à cause – de la vogue croissante dont il jouit auprès du public, le roman sera jugé par certains, « inutile pour les belles-Lettres, dangereux pour l'esprit, plus dangereux encore pour le cœur, la Religion, les mœurs⁹ ». Le père Porée, dans un texte brûlant, offre d'ailleurs un remarquable exemple de cette vigoureuse résistance qu'on oppose au roman, qu'il souhaite, ni plus ni moins, voir proscrire :

La loi veille à ce que personne ne nuise à quiconque par quelque méfait que ce soit. Que ne veille-t-elle également à ce qu'on n'écrive pas de livres, qui bien pires encore par leur méfait, troublent l'esprit des hommes et fascinent leurs cœurs ?

[...] Que n'interdit-elle encore de vendre des ouvrages qui [...] font pénétrer dans les cœurs les poisons mortels de l'amour ?

-
7. Jean-Jacques Rousseau, « Préface », *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], éd. René Pomeau, Paris, Classiques Garnier, (éd. rév.) 1988, p. 3.
 8. Patrick Wald Lasowski, « Préface », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. LV. Pour un aperçu de l'histoire de la proscription du roman, on peut lire Georges May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses universitaires de France/New Haven, Yale University Press, 1963, p. 75-105.
 9. Armand-Pierre Jacquin (abbé), *Entretiens sur les romans. Ouvrage moral et critique, dans lequel on traite de l'origine des Romans & de leurs différentes espèces, tant par rapport à l'esprit, que par rapport au cœur*, Paris, Duchesne, 1755 / Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 363.

[...] Que ne prescrit-elle aussi que ne soient pas introduites d'Espagne, d'Italie, d'Angleterre, de Hollande, de Grèce, de Perse, de l'Inde, et du Japon des marchandises érotiques qui [...] contaminent la cour, la ville et les provinces de leur virus infâme ?

[...] Que soit donc accordé à l'état ce qu'exige la santé, corrompue depuis longtemps chez nous, et bientôt perdue, des esprits et des cœurs. Que les lois transpercent, que les flammes détruisent, et fassent disparaître si faire se peut de tout le territoire toutes les œuvres empoisonnées des auteurs de romans¹⁰.

Une telle harangue, où l'éloquence en appelle au *pathos* pour condamner le roman, si elle dévoile les audaces d'un libertinage qui le met en perpétuelle délicatesse avec l'appareil de la censure, n'est pas, par ailleurs, sans faire entendre en creux les choix qui orientent le genre. En effet, comme le souligne Georges May, le roman, en optant pour un réalisme affiché, préfère, à la représentation de « vertus héroïques et exceptionnelles », mettre en scène la corruption des mœurs et « les faiblesses les plus courantes¹¹ ». Cette tension entre la licence éthique et esthétique que réclame, tout particulièrement, le roman libertin, et les contraintes que lui impose une tradition littéraire empreinte d'une morale bien-pensante, inflexible sur la question de la vertu et du devoir, ont conduit nombre d'auteurs à justifier leur ouvrage par l'argument de l'utilité morale. Revendiquer la vertu didactique de l'exemple ou insister sur la valeur édifiante et

10. Charles-Gabriel Porée, *De libris qui vulgò dicuntur romanses oratio habita die 25 Februarii anno D. 1736. in regio Ludovici magni Collegio Societatis Jesu, a Carolo Porée Societatis ejusdem Sacerdote*, Paris, Bordalet, 1736, cité dans Georges May, *op. cit.*, p. 77.

11. Georges May, *op. cit.*, p. 114.

éminemment morale de tout ouvrage qui expose les dangers que l'ignorance fait courir à l'innocence, sont là des procédés dont se prévalent tout aussi bien Crébillon que Laclos ou encore Duclos, pour ne citer qu'eux. Lisons, pour exemple, ce passage de l'« Avertissement » des *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle* :

Des mémoires qui me sont tombés entre les mains, m'ont paru propres à donner, sur cette matière, une idée des mœurs actuelles. Parmi celles qu'on a peintes, on en trouvera quelques-unes de peu régulières ; mais il me semble que l'aspect sous lequel elles sont présentées est aussi favorable à la morale que ces mœurs y sont contraires. J'ai cru que l'ouvrage pouvait être utile : c'est l'unique raison qui m'engage à le donner au public¹².

De l'aveu commun des romanciers libertins, la représentation des vices humains et la connaissance des passions et de leurs débordements se veulent une force persuasive qui, tout en se faisant école d'expérience, visent à arracher l'homme à leur influence. Jamais, dira à ce propos Baculard d'Arnaud, « on n'arrachera les hommes de l'erreur que par la représentation de l'erreur même¹³ ». Déjà en 1669, dans sa *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, Huet, en qualifiant les romans de « précepteurs muets » qui « apprennent aux jeunes gens », de manière bien plus « persuasive », à « abattre la poussière de l'école », déclarait qu'il

12. C. Pinot Duclos, « Avertissement », *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle* [1751], Paris, Desjonquères, 1999.

13. Baculard d'Arnaud, « Discours sur le roman », publié en tête de sa *Theresa, histoire italienne*, La Haye, 2 vol., 1745, t. I, p. v, cité par Georges May, *op. cit.*, p. 113.

n'est pas périlleux, mais qu'il est même en quelque sorte nécessaire que les jeunes personnes du monde connaissent cette passion [l'amour], pour fermer l'oreille à celle qui est criminelle et pouvoir se démêler de ses artifices [...]. Ce qui est si vrai que l'expérience fait voir que celles qui connaissent moins l'amour en sont les plus susceptibles et que les plus ignorantes sont les plus dupes¹⁴.

Voyons, pour sa part, en quels termes Sade justifiait les audaces immorales des *Infortunes de la vertu* :

Il est cruel sans doute d'avoir à peindre une foule de malheurs accablant la femme douce et sensible qui respecte le mieux la vertu, et d'une autre part la plus brillante fortune chez celle qui la méprise toute sa vie ; mais s'il naît cependant un bien de l'esquisse de ces tableaux, quelque rigoureux et quelque cyniques qu'ils soient, aura-t-on à se reprocher de les avoir offerts au public ? pourra-t-on former quelque remords d'avoir établi un fait, d'où il résultera pour le lecteur qui lit avec fruit la leçon si philosophique de la soumission aux ordres de la providence, du développement d'une partie de ses plus secrètes énigmes et l'avertissement fatal que c'est souvent pour nous ramener à nos devoirs que sa main frappe à côté de nous les êtres qui paraissent même avoir le mieux rempli les leurs ?¹⁵

Voilà donc que le roman – et qui plus est, le roman libertin – réclame un privilège que l'abbé Du Bos n'accordait qu'à la seule tragédie. Dans ses *Réflexions critiques*, Du Bos, en effet, faisait apparaître le caractère hautement utile et salutaire de la représentation des passions en en appelant à la *catharsis* aristotélicienne.

Il suffit de bien connoître les passions violentes, écrit-il, pour desirer sérieusement de n'y jamais être assujetti, & pour prendre des résolutions qui les empêchent, du moins,

14. Pierre-Daniel Huet, *Lettre-Traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans* [1669], Paris, Nizet, 1971, p. 141 et p. 142.

15. Sade, *Les infortunes de la vertu* [1787], chronologie et préface par Jean Marie Goulemot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 50.

de nous subjuguier si facilement. Un homme qui sçait [...] dans quels périls [la passion] précipite les plus circonspects, desirera très-sérieusement de n'être jamais livré à cette yvresse. Or les Poësies dramatiques, en mettant sous nos yeux les égaremens où les passions nous conduisent, nous en font connoître les symptômes & la nature plus sensiblement qu'un livre ne sçauroit le faire. Voilà pourquoi l'on a dit dans tous les tems, que la Tragédie purgeoit les passions¹⁶.

Le projet romanesque, toutefois, semble vouloir miner l'idéologie même qui le sous-tend, ou, à tout le moins, celle que soutiennent les nombreuses préfaces, en jouant avec l'ombre et la lumière, le dicible et l'indicible, en irritant le désir plus qu'en cherchant à le sublimer. Les forces et les pulsions de la nature se jouent aux confins mêmes de l'intention moralisatrice et, parfois, seul le léger voile d'un langage gazé prétend encore protéger du péril qu'il y aurait, pour le lecteur, à découvrir une pensée « interdite », née de la rêverie érotique dans laquelle se confondent les corps imaginés et une parole qui les fait surgir.

Dans le roman libertin, en somme, la place primordiale prise par la représentation du « beau idéal » et de la noble vertu, tout comme la méfiance que suscite l'expression de passions fortes, deviennent autant de préventions contre lesquelles s'élèvent les auteurs d'une littérature qui se voudra tout à la fois critique et soucieuse de rendre la réalité et la couleur de l'expérience vécue. En

16. Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, (7^e éd.), Paris, Pissot, 1770/Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. I, sect. XLIV, p. 457-458.

ce sens, le roman se présente comme école de vie et d'apprentissage. Tel est, du moins, ce que suggère ce passage de l'« Avis de l'auteur » de *Manon Lescaut* : « Chaque fait qu'on y rapporte est un degré de lumière, une instruction qui supplée à l'expérience¹⁷ ». Mais de quelle expérience est-il ici question ? De celle des corps, de leur vérité, de leur sexualité, de leur enseignement sur la nature de l'homme, une nature dont on l'avait persuadé qu'elle était impure. C'est dans cet esprit que nombre d'auteurs s'appliqueront à divertir et à instruire une société qui n'en attendait pas moins, en mettant tout en œuvre pour aller à l'encontre des sages conseils donnés à Thérèse par son confesseur :

Ne portez jamais, me dit-il, la main ni même les yeux sur cette partie infâme par laquelle vous pissez, qui n'est autre chose que la pomme qui a séduit Adam [...]. Elle est habitée par le démon. [...] Gardez-vous [...] de ce morceau de chair des jeunes garçons de votre âge [...] : c'est le serpent, ma fille, qui tenta Ève, notre mère commune. Que vos regards et vos attouchements ne soient jamais souillés par cette vilaine bête, elle vous piquerait et vous dévorerait infailliblement tôt ou tard¹⁸.

La forme que prendra le roman d'apprentissage sera toutefois sujette à des contrastes et des nuances, alors que le parcours de l'éducation du héros témoignera des fractures qui traversent la

17. Abbé Prévost, « Avis de l'auteur », *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* [1731], introduction et notes par Maurice Allem, Paris, Éditions Garnier Frères, [texte de 1753, suivi des variantes de 1731] 1962, p. 4.

18. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 579-580.

société. Entre l'immoralité toute en décence qui se joue dans l'espace clos de l'univers aristocratique et la représentation de « l'autre monde¹⁹ », dont l'obscénité des corps et du discours dénoncent l'hypocrisie de la bienséance et l'affectation d'une société qui se pense – ou se rêve – comme un modèle de référence, se découvre la manière dont deux esthétiques romanesques affichent des visions à la fois complémentaires et dissonantes.

2. Le « genre » libertin : entre le boudoir et le bordel

Il convient, dans un premier temps, de se demander en quoi le roman obscène se distingue du roman libertin de la « bonne compagnie » et de s'interroger sur la place qu'occupe ce genre de texte au sein d'une littérature du libertinage. Peut-on encore parler, selon la formule de René Pintard, de « libertinage érudit²⁰ » ? En fait, si la figure du libertin a fait l'objet, tout comme le genre romanesque dans lequel il s'inscrit, de nombreuses études, le concept demeure flou dès lors qu'il s'agit de le définir à l'intérieur d'une pensée et d'une terminologie bien précises. Les recherches des dernières années, qu'elles abordent la question selon une perspective littéraire ou qu'elles favorisent une approche historiciste, ont mis en évidence une telle difficulté. Si on a pu se faire une idée du devenir sémantique

19. L'expression est de Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 229.

20. René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin et Cie, 1943.

d'un terme « appelé à parcourir une belle carrière²¹ », c'est pour mieux faire apparaître son caractère ambivalent.

Renvoyant, suivant le sens que lui accorde l'Antiquité, à une réalité juridique et sociale, soit celle de l'esclave affranchi, l'expression se charge, au cours du XVI^e siècle français, d'un sens « modelé par les polémiques religieuses²² », alors que se multiplient les opuscules visant à dénoncer comme appartenant à la secte des libertins tous ceux qui prennent une distance face aux pratiques ou aux dogmes de la religion catholique. Au « sectaire » du XVI^e siècle succédera l'« esprit fort » du XVII^e siècle, image que le combat mené par le père Garasse contre Théophile de Viau – à qui l'on attribue des poésies scandaleuses et libertines – a contribué à propager. Ceux que Garasse appelle « mouscherons de tavernes », lesquels « ne sçavent rien que boire & ivrogner » et où se trouvent confondus hérétiques, athées et libertins, se verront accusés de répandre, sous prétexte de liberté, « la Doctrine des bons esprits²³ ».

21. Raymond Trousson, « Préface », *Romans libertins du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. I ; voir plus particulièrement, pour l'histoire de ce parcours, les p. I-XXII. On peut également consulter Marc André Bernier, *op. cit.*, p. 14-21 ; Patrick Wald Lasowski, « Préface », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, *op. cit.*, p. IX-XXX et l'« Appendice général », dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, édition établie sous la direction de Patrick Wald Lasowski, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, t. II, p. 1623-1628.

22. Marc André Bernier, *op. cit.*, p. 16.

23. François Garasse, *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels. Contenant plusieurs maximes pernicieuses à la Religion, à l'Estat, & aux bonnes Mœurs. Combattue et renversée par le P. François Garassus de la Compagnie de Jesus*, Paris, S. Chappelet, 1624, p. 35 et p. 37. La parution, en 1623, du *Parnasse des poètes satiriques* conduisit à l'arrestation, au procès puis à la condamnation du poète à l'exil.

L'association entre libertinage d'esprit et libertinage de mœurs, par laquelle on vilipende ceux qui « réclament et pratiquent l'exercice de la raison critique²⁴ », allait enfin, au XVIII^e siècle, connaître un infléchissement dans la mesure où le libertin sera réduit, la plupart du temps, à la seule figure du « débauché », alors que l'édition du *Dictionnaire de l'Académie françoise* de 1740, contrairement à celle de 1694 qui plaçait la question religieuse au premier plan, renvoie le *libertinage* à l'idée de « Débauche & mauvaise conduite », donnant la préséance à cette définition, pour ajouter, un peu plus loin, qu'il « signifie aussi, l'état d'une personne qui témoigne peu de respect pour les choses de la Religion²⁵ ». Toutefois, les opinions ne sont pas tranchées, selon que l'on juge le libertinage d'après les dehors violents ou tapageurs qu'il peut revêtir, ou qu'on l'associe à des pratiques privées et clandestines²⁶ et, dès lors, acceptables. L'idée même de libertinage et de débauche fait l'objet de contradictions. Au demeurant, Jaucourt, dans l'article qu'il consacre au libertinage dans l'*Encyclopédie*, affirme que s'il « tient le milieu entre la volupté & la débauche [...] il n'exclut ni les talents, ni un beau caractère ; César &

24. Patrick Wald Lasowski, « Préface », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, *op. cit.*, p. XIII.

25. *Dictionnaire de l'Académie françoise* [En ligne] : <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE>.

26. Voir « Appendice général », dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. II, *op. cit.*, p. 1626.

le maréchal de Saxe ont été libertins²⁷ ». Il est remarquable, qu'à l'inverse, comme le signale Patrick Wald Lasowski, « en confrontant le débauché et le libertin, le prince de Ligne prenne le parti contraire²⁸ ».

À ses yeux, en effet,

le débauché a le temps de remplir ses devoirs ; et après avoir été toute la journée dans la meilleure compagnie, et y avoir eu le meilleur ton, il passe la soirée dans une débauche de bon goût avec Anacréon, Horace, Chaulieu, Vendôme, Alcibiade et Richelieu²⁹.

Pour le prince de Ligne, le débauché incarne le séducteur qui fréquente la « meilleure compagnie », alors que le libertin se cache « pour assouvir [ses] infâmes plaisirs », se plaît aux étreintes vénales et tombe dans les vices « crapuleux³⁰ ». Querelle de mots, querelle d'images qui témoignent « combien la représentation du libertin est mobile et se renouvelle sans cesse, entre galanterie et crapulerie, pétilllement de l'esprit et mauvaise compagnie, petit-maitre et roué, séducteur et scélérat³¹ ».

Comment, dans ces conditions, rendre compte de la diversité des œuvres romanesques qui se réclament du libertinage – ou auxquelles on accole cette étiquette – dans un contexte où l'écriture

27. Jaucourt, « Libertinage », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, t. IX.

28. Patrick Wald Lasowski (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. II, *op. cit.*, p. 1627.

29. Charles-Joseph, prince de Ligne, *Le Débauché et le Libertin*, dans *Œuvres du prince de Ligne*, éd. Albert Lacroix, Bruxelles, F. van Meenen/Paris, A. Bohné, 1860, t. III, p. 117.

30. *Ibid.*, p. 117 et p. 118.

31. Patrick Wald Lasowski (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. II, *op. cit.*, p. 1627.

libertine convoque un savoir qui s'inscrit tout à la fois « entre l'aimable licence et la prostitution crapuleuse, entre l'allusion voilée et l'explicite pornographique, entre la liberté de parler et d'aimer et les contraintes de la société³² » ? Répartir les romans du XVIII^e siècle en des catégories fixes relève de l'impossibilité ou, à tout le moins, d'un arbitraire qui suppose des distinctions d'ordre purement subjectif³³. Par ailleurs, est-il légitime, comme le signale Jean-François Perrin,

de poser la question générique à un corpus contemporain d'un temps où, pour le domaine considéré (le romanesque), la codification générique est en retard (ou en mouvement) par rapport aux grands genres – et où le mot « libertin » ne fonctionne lui-même jamais comme élément de définition générique ?³⁴

Un tel exercice se trouve inévitablement confronté aux mutations sociales et politiques, voire morales, de l'époque, telles qu'elles s'expriment dans les stratégies discursives employées, lesquelles ne sont pas innocentes de l'entreprise spéculative qui les sous-tend et des valeurs auxquelles elles renvoient. Du reste, tenter d'établir une taxinomie du roman libertin, c'est s'engager dans les mêmes dédales et rencontrer les mêmes difficultés qui ont marqué l'effort de

32. Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 18.

33. On peut lire, à ce propos, Henri Coulet, dont l'ouvrage (*Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, (1967) 1991) met en évidence la difficulté de « cataloguer » les romans dits libertins selon des critères universalistes. Et, plus récemment, l'ouvrage collectif, *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, textes réunis par Jean-François Perrin et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004.

34. Jean-François Perrin, « Présentation », *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 12.

classification qu'on retrouve au XVIII^e siècle. L'exemple de *La Mettrie* suffira pour s'en convaincre. C'est ainsi qu'il dira partager, dans un premier temps, les auteurs « en deux classes. Les uns sont obscènes et dissolus, et les autres sont des maîtres de volupté plus épurée³⁵ ». Cette distinction, qui semble dessiner une frontière entre ceux qui « déchirent impitoyablement le voile de gaze » et dont les productions sont couvertes « de l'écume la plus luxurieuse³⁶ » et ceux qui, « fuyant toute idée d'obscénité grossière, ont apprivoisé les cœurs les plus farouches » par un art dissimulé sous les « fleurs » et capable, dès lors « de vaincre la pudeur sans la révolter³⁷ », n'est pourtant pas si nette. Si *La Mettrie* conclut sur un éloge senti de Crébillon (« Poursuis, cher Crébillon, achève des peintures qui enchantent l'univers³⁸ »), sa démonstration, comme le note Jean-Christophe Abramovici, « vacille à plus d'un moment³⁹ », alors qu'il admet que « plus un livre obscène est bien fait, plus tout y est imaginé avec force, plus les couleurs sont vivement appliquées, plus ces ouvrages

35. *La Mettrie, La Volupté*, par Monsieur Le Chevalier de M***, capitaine au régiment Dauphin, Amsterdam, 1753, dans *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1987, t. II, p. 95.

36. *Ibid.*, p. 95-96.

37. *Ibid.*, p. 103.

38. *Ibid.*

39. Jean-Christophe Abramovici, « Introduction », *Le livre interdit. De Théophile de Viau à Sade*, textes choisis et présentés par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot/Classiques 298 », 1996, p. 133.

sont séduisants⁴⁰ ». Le livre obscène, enfin, s'avère supérieur dans sa capacité à « ébranler nos foibles cœurs jusques dans leurs premiers fondements », ayant « plus d'ascendant, ou de puissance sur nos sens, que la description simple du temple de l'amour, [...] du libertinage de *Manon Lescaut* », ou que l'amour « le plus voluptueusement ou le plus délicatement rendu » dans le « *Sopha* » ou encore dans les « *égarements de l'esprit et du cœur*⁴¹ ». Bref, il semble bien que l'effet produit ne vienne brouiller les frontières, romans galants et romans obscènes cherchant à atteindre le même but, « les uns plus vite, les autres plus lentement⁴² ». Si la préférence est accordée, en définitive, aux auteurs galants, la distinction entre livre obscène et livre érotique s'appuie, somme toute, sur des motifs d'ordre esthétique relevant de l'arbitraire de la subjectivité et du goût.

Entre le roman du libertinage de la « bonne compagnie » perfectionnant l'art d'un langage gazé où il s'agit d'évoquer toute réalité triviale en des termes qui respirent l'honnêteté et une écriture qui affirme « qu'en vain on gazerait un vit bien bandant⁴³ », se discerne certes l'écart qui semble opposer deux esthétiques. Elles ne sauraient pour autant s'exclure l'une l'autre, le roman obscène révélant plutôt les dessous intimes et voilés d'une pensée et d'une

40. La Mettrie, *La Volupté*, op. cit., p. 96.

41. *Ibid.*, p. 102.

42. *Ibid.*, p. 101.

43. Andréa de Nerciat, *Lolotte [Mon noviciat ou les Joies de Lolotte]* [1792], présenté par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Zulma, coll. « Champs érotiques. Collection Dix-huit », 2001, p. 181.

littérature de la suggestion et de l'implicite. Comme le souligne Patrick Wald Lasowski, dans sa préface aux *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, le voisinage demeure capital entre textes pornographiques et textes galants et l'on se tromperait en s'arrêtant à ce qui les oppose – « corps priapique et corps aérien, langue basse et langue figurée⁴⁴ » – pour tenter de les distinguer. Une remarque que semble confirmer la porosité des frontières entre ces divers textes, alors que les romans affichent leur complicité en s'appuyant les uns sur les autres. C'est ainsi que l'éducation de Thérèse passera par la lecture du *Portier des Chartreux* et de celles de *La Tourière des Carmélites*, de *L'Académie des Dames*, des *Lauriers ecclésiastiques*, de *Thémidore* et de *Frétillon*⁴⁵, que la Cauchoise cite, en contrepartie, parmi les ouvrages formant la bibliothèque d'un grand seigneur chez qui elle se rend, *Thérèse philosophe* ou encore *Les bijoux indiscrets* de Diderot⁴⁶, ou que le jeune marquis des *Sonnettes* qui, s'étant retiré dans sa chambre, « avec l'impatience d'un homme de [s]on âge », pour « dévorer une lecture intéressante », sera le témoin des troubles et des ravissements de sa voisine qu'il observe par la fenêtre :

44. Patrick Wald Lasowski, « Préface », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, *op. cit.*, p. XLV.

45. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *op. cit.*, p. 655. [Gervaise de Latouche (attribué à), *Le Portier des Chartreux* (1741) ; Meusnier de Querlon, *La Tourière des Carmélites* (1743) ; Nicolas Chorier, *L'Académie des Dames* (1680) ; La Morlière, *Les Lauriers ecclésiastiques* (1747) ; Godard d'Aucour, *Thémidore* [1745] ; Gaillard de La Bataille, *Histoire de la vie et des mœurs de Mlle Cronel, dite Frétillon* (1739)].

46. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre* [1784], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1985, t. 3, p. 438 et p. 440.

Ma jeune déesse prit sous son chevet une brochure, et l'ouvrit. Il me fut aisé de juger que cette lecture l'attachait [...] Je crus apercevoir une expression de langueur, répandue dans toute sa personne. Quelques moments après sa tête se penche, le livre lui échappe, [...] sa respiration devient précipitée [...] et ses yeux fermés me font craindre qu'elle n'ait perdu l'usage des sens⁴⁷.

La référence au livre obscène⁴⁸ se révèle une force incitative qui invite le lecteur à suivre le regard avide du marquis. Si tous les éléments sont mis en place pour suggérer le désir, c'est l'effet irréprensible d'une autre lecture qui permet de passer d'un monde de l'allusion à l'univers puissant de la passion et de la volupté. En somme, si le tableau érotique s'organise autour d'un corps qui s'abandonne, l'écriture ne devient explicite que par l'entremise de ce livre qui tombe des mains de la « jeune déesse ». Sa puissance est telle sur l'imagination qu'il entraîne le lecteur à briser les contraintes en sollicitant tous ses sens.

Cette contamination entre les romans permet de dépasser l'abstraction à laquelle renvoie le roman libertin galant où l'expérience doit nécessairement s'inscrire à l'intérieur des règles

47. Guillard de Servigné, *Les Sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le Marquis D'**** [1749], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, op. cit., p. 989 et p. 990.

48. À la suite du mot « brochure », sur une édition de 1751, une note manuscrite, de la main de François-Louis Jamet le Jeune, supplée, comme le mentionne Marc André Bernier, « à l'imprécision du texte » (op. cit., p. 42) en proposant les titres de certains ouvrages libertins tels « L'École des filles [...] le Portier. Les Lauriers ecclésiastiques. – Thérèse philosophe [...] » (Guillard de Servigné, Jean-Baptiste, *Les sonnettes, ou Mémoires du Marquis D'***. Nouvelle édition corrigée & augmentée de Pièces neuves & intéressantes, avec de jolies figures en Taille-douce*, A Berg-op-zoom, chez F. de Richebourg, 1751, BN : Y2-68982, p. 28).

régies par un code du bon ton et la parole, surgir au détour de la seule allusion suggestive. Ce n'est, en effet, qu'à la suite d'une lente « progression par étapes reconnues, non moins fixées que, jadis, celles de la Carte de Tendre », faite de « pourparlers et préliminaires comparables à ceux des entrevues diplomatiques, et des délais qui observent la décence⁴⁹ », que Meilcour peut connaître « l'enjouement le plus tendre, et le badinage le plus séduisant, enfin, tout ce que l'amour a de charmant quand il ne se contraint plus » : « ses charmes flattaient mes sens, et son amour [...] se communiquait à mon âme, et y répandait le trouble le plus flatteur⁵⁰ ». Dans *Point de lendemain*, les « soupirs » tiennent « lieu de langage » et avertissent les amants qu'ils doivent « rendre grâce à l'Amour⁵¹ ». Cette stratégie narrative où s'éprouve l'art de la double entente ingénieuse, il revient peut-être à l'auteur des *Sonnettes* de l'avoir élevée jusqu'à la virtuosité dans le discours que tient la Présidente au jeune marquis : « Parlons un peu de votre esprit, marquis, je vous en ai trouvé un d'une justesse et d'une solidité [...] J'en connais d'autres (et le président D. B*** est du nombre) qui ont l'esprit d'une lenteur ... d'une sécheresse !⁵² » Si le marquis nous confie qu'après avoir laissé « la présidente très satisfaite de son esprit », il retourna « vers le jour à [s]on

49. Raymond Trousson, « Introduction » à Crébillon fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 13.

50. Crébillon fils, *op. cit.*, p. 159.

51. Vivant Denon, *Point de lendemain* [1777], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 96.

52. Guillard de Servigné, *op. cit.*, p. 1015 et p. 1017.

appartement », l'aposiopèse aura remplacé, pour le lecteur, les charmes qu'ont goûtés les amants : « Ah !... oui ... marquis, que vous avez d'esprit ! je sens ... poursuivez ... quel plaisir !⁵³ »

Entre le discours allusif du roman de la mondanité et l'écriture sans compromis du *Portier des Chartreux* ou de *Margot la ravaudeuse* s'observent les enjeux de deux esthétiques du libertinage qui, pour être complémentaires, n'en usent pas moins de stratégies qui témoignent, du même souffle, de la scission qui s'opère entre un idéal de la fête galante, auquel renvoient élitisme social et raffinement stylistique, et une parole qui délaisse l'art du sous-entendu pour exhiber la réalité des corps et des désirs. « [N]ous autres femmes, dira la sœur Monique, nous sommes plus flattées d'un discours où la nature parle toute seule, quelque peu mesurées que soient ses expressions, que de ces galanteries fades que le cœur désavoue, et que le vent emporte ». Aux bienséances qui s'éternisent, elle préfère le discours bref qui va droit au but : « Nous n'avons pas de temps à perdre, vous êtes charmante, je bande comme un carme, je meurs d'envie de vous mettre ». Car enfin, conclut-elle,

quand on dit : « Monsieur est amoureux de madame », c'est la même chose que si l'on disait : « Monsieur a vu madame, sa vue a excité des désirs dans son cœur, il brûle d'envie de lui mettre son vit dans le con ». Voilà véritablement ce que cela veut dire : mais comme la bienséance ne veut pas qu'on

53. *Ibid.*, p. 1017 et p. 1016.

dise ces choses-là, on est convenu de dire : « Monsieur est amoureux »⁵⁴.

En ce sens, le roman obscène élargit les frontières en sortant de l'univers clos de la mondanité pour évoluer dans des milieux où la débauche et la réalité des désirs visent à déconstruire l'utopie aristocratique du bon ton et à dénoncer, au nom d'un réalisme qui révèle l'envers de l'implicite, un discours qui contribue à exclure un monde pour en idéaliser un autre. Cet appel à une démocratisation de l'invention artistique et romanesque, Rousseau s'en était fait le chantre :

[...] les auteurs d'aujourd'hui [...] se croiraient déshonorés s'ils savaient ce qui se passe au comptoir d'un marchand ou dans la boutique d'un ouvrier ; il ne leur faut que des interlocuteurs illustres [...] Ceux qui vont à pied ne sont pas du monde ; ce sont des bourgeois, des hommes du peuple, des gens de l'autre monde [...] Il y a comme cela une poignée d'impertinents qui ne comptent qu'eux dans tout l'univers [...] C'est pour eux uniquement que sont faits les spectacles [...] ils sont personnages sur la scène, et comédiens sur les bancs. C'est ainsi que la sphère du monde et des auteurs se rétrécit [...] c'est ainsi [qu'on ne]

54. Gervaise de Latouche, *Histoire de dom B***, portier des Chartreux*, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, *op. cit.*, p. 358 et p. 361. On se rappellera, sur ce point, le passage célèbre du *Cabinet du philosophe* de Marivaux : « Allez dire à une femme que vous trouvez aimable et pour qui vous sentez de l'amour : *Madame, je vous désire beaucoup, vous me feriez grand plaisir de m'accorder vos faveurs*. Vous l'insulterez : elle vous appellera brutal. Mais dites-lui tendrement : *Je vous aime, madame, vous avez mille charmes à mes yeux* : elle vous écoute, vous la réjouissez, vous tenez le discours d'un homme galant. C'est pourtant lui dire la même chose ; c'est précisément lui faire le même compliment : il n'y a que le tour de changé ; et elle le sait bien, qui pis est. [...] Rien de ce qu'il y a de grossier dans ce : *Je vous aime*, ne lui échappe. Vous dirai-je plus ? c'est ce grossier même qui fait le mérite de la chose, qui rend la déclaration si piquante et si flatteuse » (Marivaux, *Le Cabinet du philosophe* [1734], dans *Journaux et Œuvres diverses de Marivaux*, texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 337).

sait plus montrer les hommes qu'en habit doré. Vous diriez que la France n'est peuplée que de comtes et de chevaliers [...]⁵⁵.

Même si, on en conviendra sans peine, ce plaidoyer ne constituait en aucune manière un argument en faveur du roman licencieux, il n'en témoigne pas moins d'un mouvement qui anime la pensée de toute une époque et de la volonté qui s'exprime, chez certains auteurs, de sortir le monde de la *Romancie* des cadres fixés par une hiérarchie des valeurs qui en réduit le champ. Cet effort, toutefois, n'allait pas sans heurter une vision bien enracinée des critères auxquels devait répondre une œuvre littéraire. Il n'est que de songer aux virulents reproches que s'est attirés Marivaux pour la querelle fameuse mettant en scène, dans sa *Vie de Marianne*, une marchande et un cocher.

En ce sens, le roman obscène, s'il s'inscrit de plein droit dans le « genre » libertin, en constitue sans doute l'élément le plus dissident en prenant ses distances avec l'idéal de la fête galante, qui interdit toute mixité sociale, et une parole qui, en décidant « d'envelopper les ordures » langagières, a affiché son mépris en creusant un abîme entre l'élite et ce qu'on considérait comme le peuple grossier⁵⁶. Cette conception élitiste de la langue et, dès lors, d'une morale qui lui est associée, le roman obscène allait la dénoncer au nom « d'un refus des

55. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 229.

56. Voir, à ce propos, Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003, en particulier, les chap. II et VIII.

cloisonnements et des hiérarchies esthétiques⁵⁷ », en mettant en scène une plèbe qui cesse d'être une masse hétérogène extérieure à la vie sociale et devient le sujet d'une prise de parole critique qui stigmatise un monde dont l'artifice et les codes de bienséance et de bon ton renvoient à une idéologie et à une forme de pouvoir qu'on remet en cause.

3. Le roman obscène ou la philosophie populaire

Si certains ont qualifié le roman obscène dans son ensemble de « sous littérature », renvoyant ses auteurs à cette « bohème littéraire » dont Robert Darnton a étudié le parcours⁵⁸, d'autres verront dans ce jugement une conception réductrice qui risque de figer l'interprétation de toute une époque dans une tradition qui ne tient pas compte de l'ensemble des mouvements, nombreux et fluctuants, qui l'ont traversée⁵⁹. Comme le rappelle à juste titre Roland Mortier, l'exclusion des romans dits de second rayon « fausse le cours réel de l'histoire littéraire, en négligeant des œuvres dont la valeur esthétique est réelle et qui ont joué un rôle nullement négligeable dans le

57. Jean-Christophe Abramovici, « Les frontières poreuses du libertinage », dans *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 27.

58. Robert Darnton, *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes Études », 1983.

59. Voir, à ce propos, Jacques Rustin, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Ophrys, 1979, p. 24-25.

développement de divers genres, thèmes ou procédés⁶⁰ ». Cette production littéraire, en effet, est d'autant plus significative qu'elle n'est pas le seul fait de *minores* et qu'on ne saurait davantage l'attribuer à des écrivains médiocres et ignorant les subtilités du langage et de cette rhétorique allusive dont se réclame le roman mondain. Il faut, dès lors, considérer le roman obscène en fonction d'un statut et d'une symbolique qui lui sont propres et dont l'histoire littéraire ne saurait faire l'économie, ses auteurs contribuant à l'éclairer « si heureusement dans les moments où les mœurs varient, où les goûts commencent à changer, où les idées se renouvellent », et se révélant, en maintes circonstances, « des analystes plus exacts que des écrivains de premier plan⁶¹ ».

Si l'obscénité est, « au début du XVII^e siècle, l'une des cibles d'un combat permanent mené contre l'impiété et l'athéisme », à la fin du siècle, elle deviendra « un critère esthétique suffisamment précis pour justifier à lui seul un arrêt d'interdiction », « aux persécutions de l'hérétique [se substituant] une traque du livre infâme⁶² ». Un siècle plus tard, le régime de la censure n'aura réussi qu'à susciter une

60. Roland Mortier, « Libertinage littéraire et tensions sociales dans la littérature de l'ancien régime : de la *Picara* à la *Fille de joie* », dans *Le Cœur et la Raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Paris, Universitas/Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 404.

61. E. Henriot, *Les Livres du second rayon. Irréguliers et libertins*, Paris, Grasset, 1948, p. 8, cité dans Valérie Van Crugten-André, *Le roman du libertinage. 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion/Genève, Slatkine, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 1997, p. 49.

62. Jean-Christophe Abramovici, « Introduction », *Le livre interdit. De Théophile de Viau à Sade*, op. cit., p. 25 et p. 26.

production clandestine devenue incontrôlable, jouant, de manière paradoxale, un rôle incitatif, ce que ne manque pas de souligner Diderot :

[...] la proscription, plus elle est sévère, plus elle hausse le prix du livre, plus elle excite la curiosité de le lire, plus il est acheté, plus il est lu. Et combien la condamnation n'en a-t-elle pas fait connaître que leur médiocrité condamnait à l'oubli ? Combien de fois le libraire et l'auteur d'un ouvrage privilégié, s'ils l'avaient osé, n'auraient-ils pas dit aux magistrats de la grande police : « Messieurs, de grâce, un petit arrêt qui me condamne à être lacéré et brûlé au bas de votre grand escalier ? » Quand on crie la sentence d'un livre, les ouvriers de l'imprimerie disent : « Bon, encore une édition »⁶³.

Et, en effet, les livres proscrits multiplient les éditions. On en compte jusqu'à seize pour *Thérèse philosophe* et la *Fille de joie*, treize pour *Les Lauriers ecclésiastiques* et au moins vingt pour *l'Histoire de Dom Bougre*⁶⁴. Grâce à la censure, le roman libertin fait recette ! Mais, à qui s'adressait-il ?

L'histoire du roman libertin mondain a suscité, au cours des dernières décennies, une abondante littérature et a bénéficié de l'intérêt marqué des chercheurs en raison de son étroite association à la lutte contre le préjugé et pour la diffusion des Lumières. Comme le résume Marc André Bernier,

⁶³. Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie* [1763], dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. XVIII, p. 66.

⁶⁴. Voir Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 164-167.

[a]u nom du combat mené contre « l'obscurantisme », « libertinage d'esprit » et « libertinage de mœurs » se coalisent, tout le travail critique de la raison trouvant dans le domaine du licencieux un lieu d'expérience imaginaire à partir duquel il devient possible d'interroger l'ensemble des connaissances humaines⁶⁵.

En affrontant les interdits d'ordres sociaux, moraux ou religieux par une stratégie narrative qui laissait apparaître une entente plus ou moins tacite entre libertinage et une pensée se réclamant du libre exercice de la raison, les auteurs cherchaient à miner la confiance de l'élite envers le pouvoir en affichant un scepticisme destiné à en ruiner les arguments. Or, le roman galant se déroule dans l'atmosphère éthérée des boudoirs ou encore dans les discrètes petites maisons, il est peuplé de comtesses et de marquises, de petits-mâtres maniérés et de chevaliers, le discours en est décent et les bienséances respectées, bref, malgré son caractère libre et transgressif, il répond à une hiérarchie des valeurs qui s'appuie sur une conception classique du beau et sur une forme de légitimation des différences sociales. Qu'est-ce que le bon ton ? demande Versac : « Ce que nous appelons le ton de la bonne compagnie, nous, c'est le nôtre, et nous sommes bien déterminés à ne le trouver qu'à ceux qui pensent, parlent et agissent comme nous⁶⁶ ». Fort de ce principe, le roman galant témoigne d'un élitisme qui exclut toute forme de discours et de représentation s'éloignant de ce libertinage

⁶⁵. Marc André Bernier, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁶. Crébillon fils, *op. cit.*, p. 138.

aristocratique. Si le libertin de qualité en appelle à la nature pour dénoncer les faux-semblants d'une orthodoxie fondée sur des prétentions religieuses ou morales, l'art de la séduction se joue néanmoins sur le mode conversationnel pratiqué dans les salons et, pour accéder à la vérité et à la liberté de la nature, il faut devenir, telle Thérèse, philosophe. « La vérité n'est pas faite pour tout le monde, écrivait ainsi Voltaire ; le gros du genre humain en est indigne. Quelle pitié que les philosophes ne puissent pas vivre ensemble !⁶⁷ » Son *Mondain* témoigne d'ailleurs d'un certain mépris pour tout ce qui n'affiche pas l'élégance et le raffinement d'une société choisie et policée :

Mon cher Adam, mon gourmand, mon bon père
 Que faisais-tu dans les jardins d'Éden ?
 Travaillais-tu pour ce sot genre humain ?
 Caressais-tu madame Ève, ma mère ?
 Avouez-moi que vous aviez tous deux
 Les ongles longs, un peu noirs et crasseux,
 La chevelure un peu mal ordonnée,
 Le teint bruni, la peau bise et tannée.
 Sans propreté l'amour le plus heureux
 N'est plus amour, c'est un besoin honteux⁶⁸.

Dans le monde clos de l'aristocratie, la séduction romanesque, et tout l'art qui préside à son apprentissage, doivent refléter ce jeu qui s'impose entre l'être et le paraître, entre la décence et l'indécence, en passant par le filtre de l'allusion, du langage gazé, des corps propres

⁶⁷. Voltaire, *Correspondance*, « Lettre à M. Damilaville », le 12 octobre 1764, dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire* [CD-ROM], reproduction de l'édition Louis Moland, Paris, chez Garnier, 1870-1880, n° 5789, p. 136.

⁶⁸. Voltaire, *Le Mondain* [1736], dans *Les Œuvres complètes [...]*, op. cit., p. 12.

et poudrés, et l'apologie du libertinage s'exprime en points de suspension...

La diffusion des Lumières ne saurait donc se transmettre que d'une élite à une autre et la formule fameuse de Fontenelle si souvent citée au XVIII^e siècle, bien que, comme le signale Jochen Schlobach, « jamais publiée par lui-même » – « J'aurais la main pleine de vérités que je ne l'ouvrirais pas pour le peuple⁶⁹ » – témoigne d'une théorie des progrès de l'esprit humain se fondant sur une conception profondément élitiste. Voltaire, ici encore, illustre bien une telle attitude : « Il est à propos que le peuple soit guidé, écrit-il en effet, et non pas qu'il soit instruit ; il n'est pas digne de l'être⁷⁰ ». Le patriarche de Ferney n'est pas seul à exprimer ce point de vue. Entre élite et bas-fonds, l'écart semble infranchissable et l'ambition à laquelle renvoient ces commentaires de Diderot, loin de susciter des échos, en laisse plusieurs perplexes : « Ce n'est pas assez de révéler ; il faut encore que la révélation soit entière et claire. [...] Hâtons-nous de rendre la philosophie populaire. Si nous voulons que les Philosophes marchent en avant ; approchons le peuple du point où en sont les Philosophes⁷¹ ». Toutefois, l'image traditionnelle d'une

69. Jochen Schlobach, « Peuple », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 849.

70. Voltaire, *Correspondance*, « Lettre à M. Damilaville », le 19 mars 1766, dans *Les Œuvres complètes [...]*, op. cit., n° 6296, p. 178.

71. Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature* [1754], introduction, notes, bibliographie et chronologie par Colas Duflo, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 93.

populace inculte et incapable de lumières et qu'on doit, dès lors, assujettir plutôt qu'instruire reste dominante. De manière générale, on se méfie du peuple dont l'univers, juge-t-on, ne serait que bruit et fureur : « le peuple est aveugle, vicieux, turbulent, déchaîné, dangereux⁷² », proclame l'élite. Mais le peuple n'est ni aveugle, ni sourd ; turbulent peut-être, observateur, il l'est à bien des égards et curieux, sans nul doute. Aussi Arlette Farge parle-t-elle d'une contradiction flagrante dans l'attitude d'un pouvoir affirmant que le peuple vulgaire ne saurait raisonner « sur les affaires du temps », niant, du même souffle, toute pertinence d'un discours émanant de la plèbe et qui, simultanément, observe continûment ce même peuple « par un système policier composé de mouches, d'inspecteurs et d'observateurs⁷³ », trahissant tout à la fois une inquiétude et une fascination pour la parole populaire.

En fait, comme l'observe quant à lui Daniel Roche, entre le peuple qui se révolte en 1789 et celui qui subit « quasi passivement les crises de la fin du règne de Louis le Grand », des transformations majeures se sont opérées dans le « domaine de la culture matérielle [et] dans celui de l'intellectualité⁷⁴ ». Entre ces deux événements, le peuple se transforme, évolue et, de l'image d'une plèbe stagnante

72. Daniel Roche, *Le peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 43.

73. Arlette Farge, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 10 et p. 16.

74. Daniel Roche, *op. cit.*, p. 59.

qu'on comparait à « une bête sauvage⁷⁵ », passe à celle d'un public qui s'éveille, « assoiffé de nouvelles, affamé de discussions, prêt à s'enthousiasmer et pour une part à agir⁷⁶ ». À Paris, tout particulièrement, entre le théâtre, les librairies, les journaux, les nouvelles à la main et les ouvrages diffusés clandestinement par les colporteurs, les occasions sont nombreuses de s'instruire et de se former une opinion. De plus, entre « le midi du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e, les institutions scolaires se sont multipliées à Paris, quatre types y assurent une scolarisation quasi complète pour les garçons, et en forte progression pour les filles⁷⁷ ». « Aujourd'hui, affirmait Mercier, vous voyez une soubrette dans son entresol, un laquais dans une antichambre lisant une brochure. On lit dans presque toutes les classes de la société⁷⁸ ». Si on ne peut nier l'effort d'acculturation pratiquée par l'Église, dont le but est évidemment de moraliser le peuple et de le soumettre en l'écrasant sous la dévotion, le savoir et la culture populaires trouvent d'autres voies :

On ne vit jamais tant d'ouvrages prohibés, peut-on lire dans un Mémoire datant de 1766. [...] Il n'est point d'état, même les plus vils, qui n'osent y prétendre. [...] Nul ne rougit de s'occuper d'un mauvais livre, mais en tire vanité ; il suffit de cette qualité pour le faire désirer davantage, et tel qui n'a

75. Pierre Charron, *De la sagesse*, Bordeaux, 1601, cité dans Arlette Farge, *op. cit.*, p. 15.

76. Daniel Roche, *op. cit.*, p. 224.

77. *Ibid.*, p. 212. Voir, à ce propos, Roger Chartier, Marie-Madeleine Compère et Dominique Julia, *L'éducation en France du XVI^e siècle au XVIII^e siècle*, Paris, CDU/Sedes, 1976, p. 45-85.

78. Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, 12 vol., Amsterdam, 1781-1788, t. 9, p. 334, cité dans Daniel Roche, *op. cit.*, p. 208.

qu'une heure du jour à donner à la saine lecture affectera de passer les nuits à parcourir la mauvaise⁷⁹.

Le roman libertin connaît en effet une large audience et contribue à façonner le regard que pose le peuple sur le monde qui l'entoure. Si le roman mondain a associé libertinage d'esprit et licence de mœurs sans pour autant renoncer à l'élitisme caractéristique de l'univers aristocratique, le roman obscène, en mettant en scène ceux qu'on appelle volontiers la racaille, dénonce en revanche cet esprit de coterie en lui opposant sa propre esthétique du récit libertin.

Ceux qui n'ont eu que « la peine de naître⁸⁰ » doivent désormais compter avec le regard critique d'une société élargie qui utilise l'obscénité comme argument appelé à renverser les préjugés hiérarchiques et à déconstruire l'univers idéalisé auquel renvoie le roman mondain, tout en se situant sur le terrain même du savoir et de la représentation qui le caractérise. La surenchère accordée à la licence des mœurs et aux impertinences dont s'autorise le discours, tout comme les acteurs mis en scène, contribuent ainsi à penser le roman obscène comme une encyclopédie du savoir destinée à répondre, d'une manière qu'il n'avait sans doute pas envisagée, au vœu de Diderot en cherchant à « rendre la philosophie populaire ».

79. Anonyme, « Mémoire sur le corps des libraires-imprimeurs », Bibliothèque Nationale, Ms. Français 22123, 1766, cité dans Robert Darnton, *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, op. cit., note 5, p. 149.

80. Beaumarchais, *La folle journée ou Le mariage de Figaro*, introduction et notes par Annie Ubersfeld, Paris, Éditions Sociales, coll. « Les classiques du peuple », 1968, acte V, sc. III, p. 178.

Mais, bien davantage sans doute, le roman obscène, loin de s'isoler dans un univers qui n'admettrait que les éléments « populaires », permet de penser une circulation « entre la culture des classes dominantes et [celle] des classes subalternes⁸¹ ». Une grande partie de l'intérêt et de la richesse touchant ici l'invention romanesque consiste, en effet, dans cette convergence de relations et « d'influences réciproques⁸² » qu'il est possible d'y observer. Au-delà d'une alliance « entre peinture des vices élégants de la bonne société et évocation des mœurs crapuleuses des bas-fonds⁸³ », le roman obscène permet d'ailleurs d'imaginer, par la complicité qu'affichent les auteurs en se citant mutuellement, une connivence dans le plaisir de « s'encanailler ». Que l'on songe ici aux textes poissards où s'exprime le goût, chez une certaine aristocratie, pour un style libre et grivois, et dans lesquels se manifeste une volonté de montrer que « la canaille et les honnêtes gens sont les éléments hétérogènes d'un corps social harmonieux⁸⁴ ». La Société du Bout du Banc, animée par Jeanne-Françoise Quinault et parmi laquelle la noblesse croisait hommes de lettres et artistes, reste un bon exemple de cette

81. Christian Biet, « L'oral et l'écrit », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, t. 2, Paris, Quadrige/PUF, 2006, p. 416. Marmontel, dans son *Essai sur le goût*, se montre à la fois sensible et inquiet face à cette circularité et à la complicité qui peut en découler : « Si donc un monde poli s'accoutume aux divertissements du peuple, il est à craindre qu'il ne finisse par devenir peuple lui-même » (*Essai sur le goût* [1787], dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. IV, p. 46).

82. *Ibid.*, p. 417.

83. Jacques Rustin, *op. cit.*, p. 87.

84. *Ibid.*, p. 186 et p. 187.

contamination entre élite socioculturelle et milieu populaire. Mais, et de manière plus essentielle sans doute, les textes publiés par Caylus, entre autres, font suspecter un enjeu plus significatif que ne le suggère une interprétation traditionnelle qui en fait de simples caprices ou bagatelles destinés à amuser cette société. « Ni populaire[s], ni aristocratique[s], ou si l'on préfère les deux à la fois », les recueils badins traduisent « un positionnement dans le champ discursif de la prose qui concerne autant la prose narrative que consomme habituellement le lectorat mondain que la littérature de colportage⁸⁵ ». À travers le peuple et à travers son langage, ce qui pourrait sembler, à prime abord, n'être qu'un simple divertissement permet de poser un regard à la fois critique et parodique sur la culture d'élite, « un regard d'en bas », certes, mais qui autorise un questionnement lucide, « moyennant une autoréférence fortement ironique⁸⁶ », des codes et des valeurs d'une société édifiée sur l'apparence et les conventions.

De la même manière, ce goût pour une obscénité, à laquelle renvoient certains romans, où se rejoignent le roué aristocrate et le libertin du caniveau et, doit-on ajouter, la femme de condition et la courtisane, n'est pas sans faire écho à une réalité qui témoigne de la

85. Kris Peeters, « Contrefaçon contrefaite et parodie. *Les Étrennes de la Saint-Jean* et les recueils badins du *Bout du Banc* », dans Nicholas Cronk et Kris Peeters (dir.), *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*, actes du colloque international. Université d'Anvers (UFSIA) et Voltaire Foundation, Oxford (26-27 mai 2000), Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p. 248.

86. *Ibid.*, p. 252.

porosité des frontières⁸⁷. De sorte qu'il est « comme impossible, écrit Gaillard de La Bataille, de passer aujourd'hui pour honnête homme sans être un peu débauché⁸⁸ ». En ce sens le roman obscène, tout en suscitant une réflexion sur les effets de circularité qui marquent les relations entre deux univers libertins qu'on aurait pu croire distincts, met en évidence une volonté commune de dénoncer le conformisme de la politesse et des bienséances au nom d'une volupté qui ne saurait être prise en charge que par l'énergie et la réalité des corps. Et cette entreprise, le roman obscène la mettra en œuvre par une stratégie discursive qui fait de la laideur, physique et langagière, l'argument insistant d'une revendication esthétique et sociale qui s'écarte d'un langage et d'une représentation où nature et désir se fondent dans l'évanescence abstraction de l'idéalité.

87. Ce rapport entre gens de condition et milieux populaires a été mis en évidence, par exemple, par Olivier Blanc, *Les libertines. Plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1997 ; on peut également consulter l'ouvrage très documenté d'Érica-Marie Benabou, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987. Charles Hirsch, pour sa part, rappelle que « le marquis de Genlis, pour faire ses frais, transforma son hôtel en tripot "où tout le monde, pourvu qu'on eût de l'argent, était admis". [...] "Les demoiselles Justine, Rosière, Grandval, Fourcy et Violette [courtisanes connues] y étaient de fondation". [...] Sur compte rendu de la police, Louis XVI fit fermer ces lieux, en mars 1781, en raison "des désordres qu'ils occasionnaient" » (« Préface », Anonyme, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle [1785]*, dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 4, p. 58). On peut, de plus, lire ce supplément d'information dans la *Correspondance* : « Cela ne doit pas du tout étonner, car le chevalier de Zeno, ambassadeur de la république de Venise, avait un tripot pareil. [...] Enfin cette fureur était portée au point que les envoyés de Prusse, d'Hesse-Cassel et de Suède avaient aussi des tripots chez eux » (note 13, Anonyme, *Correspondance d'Eulalie [...]*, *op. cit.*, p. 81).

88. Gaillard de La Bataille, *op. cit.*, p. 54.

CHAPITRE II

LAIDEUR ET OBSCÉNITÉ

1. Buveurs très illustres et vérolés très précieux

Dans la pensée médiévale, comme le mentionne Erwin Panofsky, à « une époque où la scolastique, suivant l'exemple de Platon, accordait au problème de l'art un intérêt beaucoup plus limité qu'au problème du Beau, problème que, dans son aptitude à combiner les questions, elle rattachait pour une forte part au problème du Bien¹ », l'œuvre d'art « résulte de la projection dans la matière d'une image intérieure² » inspirée par Dieu. Fort de cette conception, le roman du Moyen Âge fera de la beauté du corps et de celle du cœur un idéal s'enracinant dans le milieu aristocratique, porteur de valeurs morales exemplaires. À ces qualités essentielles s'ajoutent encore « la noble élégance, les bons usages, la courtoisie ainsi que la sagesse » chez les femmes et les hommes, ces derniers incarnant au surplus la force et le courage³. Ces attitudes qui allaient déboucher, au XVII^e siècle, sur une sémiologie du corps mettant en

-
1. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 56.
 2. *Ibid.*, p. 60.
 3. Françoise Clier Colombani, « Le beau et le laid dans le *Roman de Mélusine* », dans *Senefiance*, n° 43 (Le beau et le laid au Moyen Âge), 2000, p. 83 et p. 86.

pratique une « anatomie morale⁴ » *ad majorem gloriam Dei*, devaient par ailleurs contribuer à façonner l'image d'un monde selon une hiérarchie sociale qui oppose l'élite aux classes laborieuses, « contraste nécessaire dont l'humanité gémit quelquefois », mais qui demeurent essentielles pour « l'ordre & l'œconomie politique⁵ ».

Bien avant que ne s'élabore cette anatomie morale qui allait connaître une fortune considérable à l'âge classique, l'humanisme renaissant avait fait de l'éducation du courtisan l'objet d'un projet ambitieux dont témoigne la publication de nombreux traités de civilité destinés, du *Cortegiano* de Castiglione au *El oráculo manual* de Gracian, à former l'idéal éthique et esthétique de l'homme de cour⁶. Dans cette société policée qui allait donner naissance, en France, au parfait « honnête homme », la mise en scène du corps tout comme l'art du discours supposent une contrainte et une maîtrise de soi qui passent par la prescription des comportements que dictent les manuels du savoir-vivre. Se définissant par la naissance, l'éducation

-
4. Titre d'un chapitre de l'ouvrage de Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 217-255.
 5. Philippe Hecquet, « Préface », *La Médecine, la chirurgie et la pharmacie des pauvres*, Paris, Veuve Alix, 1740.
 6. Voir Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions. XVI^e – début XIX^e siècle*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Rivages/Histoire », 1988, p. 35. L'influence de ces traités est telle que, comme le rapporte Charles Sorel, « chez quelques Nations, quand on voit un homme qui commet quelque incivilité, on dit ; Qu'il n'a pas leu le Galatée » (*La Bibliothèque françoise*, de M. C. Sorel, Premier Historiographe de France, seconde édition revue & augmentée, Paris, par la Compagnie des Libraires du Palais, 1667/Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 64).

et son appartenance à la cour, la noblesse se démarquera d'autant plus du « vilain » que l'on associe volontiers à tout ce qui est bas, vulgaire, laid, voire obscène. Les débordements de son comportement, tout comme sa parole grossière, sont le signe d'une démesure que l'aristocrate dénonce parce qu'ils trahissent la violence de ses propres origines. L'idéal de beauté éthique et esthétique auquel aspire la noblesse exige désormais « une soustraction purifiante⁷ » : l'être doit disparaître sous le « paraître⁸ ».

Toutefois, en certaines circonstances, des concessions seront accordées au peuple, à l'occasion des fêtes par exemple. Si, dès le Moyen Âge, la plupart sont instituées par le christianisme et tournent autour du calendrier religieux, telles celles qui concernent la commémoration des saints, la fête de Pâques ou celle de Noël, les fêtes renverront aussi à l'expression d'un monde profane. En fait, le « Moyen Âge était une époque pleine de contradictions, où les manifestations publiques de piété et de rigorisme se doublaient de généreuses concessions au péché⁹ ». Ainsi le carnaval, qui précède « l'entrée en carême », sera caractérisé par des « ripailles, licences et

-
7. Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964, p. 104.
 8. La Bruyère dira d'ailleurs, à propos « Des Grands », qu'ils « n'ont point d'âme », n'ayant « que des dehors et qu'une simple superficie » (*Les caractères ou les mœurs de ce siècle* [1688], Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 232).
 9. Umberto Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Montréal, Flammarion Québec, 2007, p. 137.

divertissements¹⁰ » auxquels participe même le bas clergé¹¹ en se livrant à des simulations de cérémonies et à des plaisanteries obscènes.

Ce qui primait durant le carnaval, c'étaient les représentations grotesques du corps (d'où les masques), les parodies des choses sacrées et une totale licence de langage, y compris celui du blasphème. Triomphe de tout ce qui, le reste de l'année, était jugé laid ou interdit, ces fêtes constituaient une parenthèse autorisée ou tolérée seulement en certaines occasions spécifiques [comme la fête des Fous, de l'Âne ou des Innocents]¹².

Ces moments offraient un exutoire au peuple en lui permettant de s'affranchir des entraves de la piété et du sérieux qu'elle imposait, ou encore de l'oppression du pouvoir, pour lui opposer le rire et les aspects les plus débridés que pouvait offrir la poursuite du plaisir. Enfin, le carnaval se distinguait de la fête officielle, dont le rituel était codé, par un renversement des valeurs et des rapports hiérarchiques. Fête de la transgression et de l'inversion, le carnaval était l'occasion pour le peuple de ridiculiser le pouvoir et de tourner la religion en dérision, dans un moment de liberté toute relative, la fin de la fête signalant le retour à la réalité et aux normes sociales. Si l'Église tentera très tôt d'interdire certains des aspects les plus licencieux ou

10. « Carnaval », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, t. 1.

11. Le bas clergé était, la plupart du temps, issu du peuple même et considéré comme grossier et mal formé.

12. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 140.

grossiers de ces réjouissances collectives, ce sera sans grand succès, et quelques-unes de ces fêtes perdureront jusqu'au XVIII^e siècle.

Alors que ces débordements et comportements festifs semblaient être le lot d'une plèbe exubérante, avec la Renaissance, et tout particulièrement avec Rabelais, l'obscénité, si elle sert toujours de prétexte pour dénoncer les abus de l'Église, ceux des « moines buveurs, paillards et paresseux », tout comme le formalisme social qu'engendre « le fanatisme des théologiens de la Sorbonne¹³ », suppose tout autant la représentation d'un langage et d'un comportement de cour. On a pu se demander, comme le rapporte Françoise Joukovsky, si l'épisode de Thélème ne constituerait pas « une parodie du *Courtisan* de l'Italien Castiglione, manuel du savoir-vivre¹⁴ ». Du reste, en écrivant pour « un public composite [...] joyeux buveurs, mais aussi lettrés¹⁵ », Rabelais fait entrer la trivialité « dans la littérature cultivée ». Dès lors, elle « s'affiche officiellement » et ne « concerne plus la parenthèse d'une révolte anarchique populaire, [mais] devient une véritable révolution culturelle », l'obscène professant une « orgueilleuse affirmation des droits du corps¹⁶ ».

13. Françoise Joukovsky, « Préface », Rabelais, *La vie treshorricque du grand Gargantua* [1535], édition établie par Françoise Joukovsky, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 17 et p. 19.

14. *Ibid.*, p. 21.

15. *Ibid.*, p. 9.

16. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 142.

Dans ce même esprit, le moment privilégié que constitue le carnaval, en abolissant les hiérarchies, permet d'entrevoir la manière dont les contacts entre les individus offraient une occasion unique d'établir

des rapports nouveaux proprement humains, avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être humain parmi des humains. L'authentique humanisme qui marquait les rapports n'était nullement alors le fruit de l'imagination ou de la pensée abstraite, il était effectivement réalisé et éprouvé dans ce contact vivant matériel et sensible. L'idéal utopique et le réel se fondaient provisoirement dans la perception carnavalesque du monde unique en son genre. [...] On assistait [alors] à l'élaboration de formes particulières du vocabulaire et du geste de la place publique, franches et sans contrainte, [...] libérées des règles courantes de l'étiquette et de la décence¹⁷.

Ce moment exceptionnel, où les conditions, les fortunes ou les rangs disparaissaient au profit d'une communication libre et familière, pouvait dès lors s'exprimer, comme le note encore Bakhtine, en ces termes :

le carnaval n'était pas une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète [bien que provisoire] de la vie même [...] pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors – sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral – une autre forme libre de son accomplissement, c'est-à-dire sa renaissance et sa rénovation sur de meilleurs principes. Ici, la forme effective de la vie est dans le même temps sa forme idéale ressuscitée¹⁸.

17. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970, p. 19.

18. *Ibid.*, p. 16.

Enfin, l'obscénité, en logeant au cœur même de la fête, permettait de s'exprimer en toute liberté et d'appeler « les choses par leur nom [...] sans réticences ni euphémismes¹⁹ ». Le carnaval était l'occasion, pour tous ceux qui le vivaient, de désacraliser toute forme d'autorité et d'idéalité s'inscrivant dans le cadre d'une pensée portée par le pouvoir et de s'opposer à toute prétention à l'immuable en privilégiant la « joyeuse relativité des vérités²⁰ ».

Cependant, le début du XVII^e siècle, en s'investissant dans un vaste projet de « normalisation de la culture et des codes sociaux²¹ », entreprit un travail d'épuration destiné à « opérer un tri entre discours et attitudes honnêtes » et « postures infamantes²² ». Dans le cadre de ce programme culturel, on entend réformer tout ce qui renvoie aux « bassesses médiévales et renaissantes²³ » en prévenant l'écart langagier tout comme l'indécence. Le nom de Rabelais sera dès lors utilisé pour railler le manque de délicatesse et la corruption du goût, au nom de la bienséance et d'une pensée qui ambitionne de représenter l'homme selon un projet esthétique faisant de la beauté, discursive et corporelle, le reflet d'une « belle nature » idéalisée. Ce reproche adressé par les puristes du goût à ceux qui « ont en main le

19. *Ibid.*, p. 190-191.

20. *Ibid.*, p. 19.

21. Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 17.

22. *Ibid.*, p. 49.

23. *Ibid.*, p. 54.

Rabelais » ou oseraient s'en réclamer, n'est pas sans s'accompagner d'une condamnation morale. Le père Garasse offre, à cet égard, un exemple éloquent d'une telle attitude :

Ce Vaurien ne merite pas la peine qu'on en parle : je dis seulement que pour le bien qualifier il faut dire de luy, que c'est la peste & la gangrene de la devotion, il est impossible d'en lire une page sans danger d'offenser Dieu mortellement [...] j'estime que Rabelais est un tres-maudit & pernicieux Escrivain, qui succe peu à peu l'esprit de pieté, qui desrobbe insensiblement l'homme de soy-mesme, qui aneantit le sentiment de Religion [...] qui a faict plus de degast en France par ses bouffonneries, que Calvin par ses nouveautez²⁴.

Le discours rabelaisien n'évoque plus, en ce sens, qu'une licence de mœurs et une obscénité de la parole qu'on associe volontiers à une tradition s'enracinant dans un fonds populaire inculte et indécent, que tout honnête homme doit non seulement réprouver mais, encore davantage, maudire.

Mais ces quelques remarques rapides sur Rabelais et l'univers carnavalesque permettent surtout de cerner avec plus d'acuité la manière dont le roman obscène se réapproprie une part de l'esprit ludique et sans contrainte qui caractérisait le carnaval, et réinvestit, dans un contexte littéraire marqué par le processus de civilisation qui a dominé l'âge classique, cette énergie des corps et de la parole qui le portait. Comme le signale Jean-Christophe Abramovici,

²⁴. François Garasse, *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels. Contenant plusieurs maximes pernicieuses à la Religion, à l'Estat, & aux bonnes Mœurs. Combattue et renversée par le P. François Garassus de la Compagnie de Jesus*, Paris, S. Chappelet, 1624, p. 1016-1017.

[l]a pornographie plonge ses racines dans la tradition carnavalesque : depuis le fabliau de la fin du Moyen Âge, le conte libre des *Cent Nouvelles Nouvelles* (fin du XV^e siècle), jusqu'à la chronique scandaleuse des mœurs de la Cour dressée par Brantôme dans son *Recueil des Dames* (1584-88), on se divertissait entre autres en traitant d'amour de manière crue et réaliste²⁵.

Le roman, dès lors, tente de réaliser cet idéal de la fête auquel renvoyait le carnaval en mobilisant les corps et les discours dans un projet commun de vie, l'existence humaine se déployant dans un espace où les réalités sexuelles tissent un lien privilégié entre les êtres et rappellent le caractère profondément égalitaire des hommes devant le désir et l'appel de la nature. Rétif de La Bretonne n'hésite pas dans sa *Paysanne pervertie*, malgré un ton souvent moralisateur, à rappeler que, sous ce rapport, les préjugés ne sont que de convention :

La Marquise, écrit Ursule, est une Prostituée, depuis quelque temps : elle a commencé par aimer mon Frère, parce qu'il est bel homme ; elle n'avait pas d'autre motif ; [...] elle l'a aimé pour le plaisir des sens. Malheureusement elle était insatiable, & Edmond n'était qu'un homme ; elle a voulu essayer des autres Hommes [...] & elle a fait des amans de tous les Hommes. Enfin [...] elle s'est affichée ; les Richards libertins ont été enchantés de cette découverte ! [...] Le Marquis [...] a voulu se plaindre : tout le monde lui a donné tort ; & la Marquise l'emporte : d'où je conclus que tout le monde pense comme elle [...]²⁶.

Violette, dans sa correspondance avec Eulalie, fait ce même constat :

25. Jean-Christophe Abramovici, « Les frontières du licite, l'obscénité », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, t. 2, p. 436.

26. Rétif de La Bretonne, *La Paysane pervertie ou Les Dangers de la ville*, La Haie, chez la Veuve Duchesne, 1785, t. III, p. 199-200.

[...] les femmes de qualité se mêlent aussi du métier. Il n'est rien de si commun que d'entendre dire maintenant : *Mme la marquise, ou Mme la comtesse, et même Mme la duchesse une telle est entretenue par M. un tel*. Et MM. les financiers ont la rage de donner dans la condition, ils croient par là s'illustrer²⁷.

La frontière, si clairement établie dans le roman mondain entre les « conditions », se révèle, dans l'espace du roman obscène, brouillée. À tout prendre, les réflexions d'Ursule et de la correspondante d'Eulalie témoignent d'une réalité que cherche à occulter, voire à nier, le roman galant. Or, le thème de la prostitution sert ici d'argument à l'affirmation du droit au désir et à la liberté du corps. La prostituée est guidée par la nature qu'elle « connaît à fond [et dont elle] suit les impressions²⁸ », soutient la Cauchoise. « Que le nom de putain ne vous effraye pas », déclare pour sa part madame Delbène. Enfant « chéri de la nature », « une putain est une créature aimable, jeune, voluptueuse qui sacrifi[e] sa réputation au bonheur des autres²⁹ ». Toutefois, si le roman obscène opère un déplacement, ce n'est pas tellement en réunissant dans un même lit laquais et comtesses ou petits-maîtres et prostituées, mais, et de manière plus essentielle, en

27. Anonyme, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle* [1785], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1986, t. 4, p. 158.

28. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre* [1784], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1985, t. 3, p. 388.

29. Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, texte établi, présenté et annoté par Michel Delon, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. III, p. 255.

leur accordant une parole commune où s'exprime une volonté de bâtir « une contre-culture dont la valeur première est cette sexualité refoulée par le Classicisme³⁰ ». Bref, si dans le roman mondain les pulsions de la nature sont expliquées, justifiées, raisonnées et théorisées, c'est dans le roman moins « honnête » qu'elles trouveront leur réalisation. C'est, au demeurant, en adoptant une consciencieuse désinvolture que les auteurs s'appliqueront à instruire et à séduire leurs lecteurs en mettant en scène un monde guidé par l'insouciance liberté du désir et de la volupté.

2. Omniprésence du rire et de la laideur

Presque toujours parodique, le roman obscène est, à bien des égards, héritier « du principe médiéval de renversement des valeurs », en ce sens qu'il propose « un reflet grotesque de la culture officielle³¹ ». Si l'on convient, à la suite de Valérie Van Crugten-André que, de manière générale, « force est de constater la médiocrité littéraire³² » de nombre de ces romans, la récurrence du motif de la laideur présente toutefois un intérêt non négligeable, voire révélateur d'un préjugé en faveur de son inscription au sein d'une littérature du libertinage. Omniprésent, le laid parcourt pratiquement l'ensemble

30. Jean-Christophe Abramovici, *loc. cit.*, p. 444.

31. *Ibid.*

32. Valérie Van Crugten-André, *Le roman du libertinage. 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion/Genève, Slatkine, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 1997, p. 212.

des textes obscènes, qu'il prenne la forme d'une parole que le purisme langagier du classicisme a cherché à contraindre, ou celle du corps représenté dans toutes les vicissitudes de l'existence, ou encore qu'il cherche à déconstruire les subterfuges et artifices que réclame l'emblématique notion de « belle nature ». En fait, la représentation de la laideur, qu'elle renvoie à une plèbe inculte ou à l'élite aristocratique, sert un même dessein. Que la rumeur monte de la rue ou qu'elle émane des boudoirs, le laid invite, en effet, à remettre en cause les principes d'une culture et d'une esthétique qui le cantonnaient dans un rôle de faire-valoir destiné à faire triompher la beauté et la vertu.

Toutefois, l'invention romanesque, en accordant à la laideur une sorte de prérogative, n'opère pas une inversion complète, en ce sens que cette esthétique du laid, en se jouant sur le mode de la dérision, n'affecte pas en retour l'esprit de sérieux que connotent la beauté et la vertu. On est d'ailleurs frappé de l'insistance du rire dans le roman obscène, ou « plus exactement des rires : rire carnavalesque et collectif », rire créant une connivence entre les personnages ou rire qui en appelle à la complicité du lecteur³³. Ce ton jubilatoire qu'empruntent la plupart des romans obscènes permet ainsi de subvertir une pensée qui adopte une posture souvent intransigente face au laid, l'assimilant au mal, à ce qui ne peut que déplaire et

33. Jean-Christophe Abramovici, *loc. cit.*, p. 444.

susciter la souffrance. Si ce rire se veut grinçant en bien des circonstances, il contribue néanmoins à dissiper l'effroi produit par un discours conformiste, moralisateur et culpabilisateur, qui cherche à instruire l'homme et à régler ses comportements en lui rappelant continûment les dangers auxquels l'exposent ses passions et sa nature initialement corrompue, tout en l'exhortant à une impossible perfection. La représentation de la laideur, dans un contexte où s'entremêlent humour, volupté et joie de vivre, ouvre ainsi un espace de liberté à une morale désormais soucieuse de mettre en évidence l'aspect relativiste de toute forme de convention ou de dogme qui faisait procéder le plaisir du seul beau et du seul bon. Que l'on s'attarde, comme on le verra, aux anecdotes racontées par la Bois-Laurier, par Margot la ravaudeuse ou encore par le libertin de *Ma conversion*, l'indécence des peintures lubriques évoquées s'énonce sur un ton ludique – caractérisant l'esprit carnavalesque – qui cherche à déconstruire le préjugé selon lequel les passions doivent être sans cesse guidées par le bon sens, par le bon goût et par une morale exigeant une forme d'ascèse face aux débordements dont la nature humaine est toujours menacée. Du coup, la laideur, en se riant des idées reçues et de tous les compromis faits à la bienséance, voire aux bonnes mœurs, se révèle un formidable moyen de promotion critique destiné à déstabiliser, d'une part, une société qui, toute libertine soit-elle, ne permet la licence qu'au prix de la mise en scène d'un art du

raffinement et de la politesse – esthétique qui, en dernière analyse, rationalise l'effusion des corps –, et, d'autre part, une pensée qui entend façonner le monde selon une morale reposant sur une idée d'ordre, dont les fondements sont à chercher dans une parfaite adéquation entre le beau et le bon.

Ce défi, intellectuel et moral, qu'adresse le laid aux références traditionnelles allait être revendiqué par le roman obscène dont le discours, en se signalant par une pétillante légèreté, dédramatise les divers aspects d'une nature qui, loin d'être homogène et uniforme, renvoie à toutes les nuances d'un parcours sinueux scandé par les aléas de la vie, par les dérèglements, les dérives et les expériences qui ont contribué à former l'individu.

Il n'y a peut-être pas, écrit Diderot, dans l'espèce entière, deux individus qui aient quelque ressemblance approchée. L'organisation générale, les sens, la figure extérieure, les viscères ont leur variété. [...] L'esprit, l'imagination, la mémoire, les idées, les vérités, les préjugés [...] les connaissances, les états, les éducations, les goûts, la fortune, les talents, ont leur variété. Les objets, les climats, les mœurs, les lois, les coutumes, les usages, les gouvernements, les religions, ont leur variété. Comment serait-il donc possible que deux hommes eussent précisément un même goût, ou les mêmes notions du vrai, du bon et du beau ? La différence de la vie et la variété des événements suffiraient seules pour en mettre dans les jugements³⁴.

34. Denis Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 283.

À cela s'ajoute, continue le philosophe, une « vicissitude perpétuelle » qui définit l'homme, « soit qu'on le considère au physique, soit qu'on le considère au moral³⁵ ». « Le monde n'est qu'une branloire pérenne. [...] Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle³⁶ », écrivait Montaigne en son temps. L'individu vit au rythme des changements qui surviennent dans sa vie, la peine succédant au plaisir, et le plaisir à la peine, la santé se voyant menacée par la maladie et la jeunesse cédant la place à la vieillesse. C'est cet homme, sans cesse agité et en constante transformation qu'il convient de montrer : « [l]'étude courbe l'homme de lettres. [...] L'habitude de porter des fardeaux affaisse les reins du crocheteur. La femme grosse renverse sa tête en arrière. L'homme bossu dispose ses membres autrement que l'homme droit³⁷ ». Cette réalité, le roman obscène tentera de la recréer et de lui donner un sens en dénonçant ces formes figées auxquelles renvoient une morale bien-pensante et une esthétique se réglant sur le bon ton et le bon goût. L'humour sera l'instrument souvent privilégié par cette critique. Grâce à cette sorte de complicité bienveillante qu'il établit, le rire s'empare des personnages pour mieux rejaillir ensuite dans la conscience du lecteur, comme pour lui rappeler le caractère profondément illusoire de la recherche d'une

35. *Ibid.*

36. Michel de Montaigne, « Du repentir », *Essais* [1580-1588], édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1965, t. III, p. 44.

37. Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, *op. cit.*, p. 286.

beauté ou d'une vertu idéales devant la réalité de la vie en mouvement.

3. Émergence de la subjectivité sensible

Le rire, par ailleurs, en évacuant le côté obscur et contraignant auquel peut renvoyer la conception traditionnelle du laid, cherche à lui donner une signification existentielle et permet de penser sa coexistence auprès du beau dans un rapport d'équivalence, au sens où il ne constitue pas son reflet inversé. L'ordre et l'harmonie de l'univers peuvent, dès lors, se concevoir selon un mode d'appréhension qui laisse prévaloir l'opinion personnelle face à une désormais hypothétique hiérarchie des valeurs, la nature ou le sentiment individuel déterminant les règles qu'il convient de suivre. C'est en effet dans le roman – et plus particulièrement dans le roman obscène – que la conception nouvelle du sentiment trouvera l'une de ses expressions les plus significatives. Les théoriciens de l'art ont cherché, on l'a vu, à interpréter et à justifier le sentiment en lui supposant une forme de correspondance avec la raison. Partant de ce principe, le roman libertin s'inscrivant dans l'univers mondain a joué de cette dimension rationnelle pour rendre compte d'une logique des sensations et des idées s'incarnant dans les corps animés par les passions. Le roman obscène, pour sa part, abandonne cette posture, alors qu'à l'explication des passions succède leur déploiement au

nom des manifestations d'une nature qui laisse libre cours à son énergie et qui échappe totalement à une raison analytique. Le bon sens enjoint désormais de suivre son sentiment, seul véritablement apte à libérer l'homme de l'emprise des systèmes sur lesquels sont établies les notions de morale et de goût, que la tradition classique avait tenté d'universaliser. La raison, en somme, « ne peut devenir l'arbitre infallible de la vie intérieure que si l'on admet [...] qu'elle a rompu tout lien avec la nature³⁸ ». La « véritable sagesse, dira donc madame Delbène à Juliette, ne consiste pas à réprimer ses vices » si ces derniers nous rendent heureux, car ce serait alors « devenir soi-même son bourreau, que de les vouloir réprimer³⁹ ». La Mettrie, de la même manière, avait avancé l'idée suivant laquelle, les notions morales de bien et de mal n'étant que de convention, l'homme doit suivre sa pente naturelle :

Le plaisir de l'ame étant la vraie source du bonheur, il est donc très-évident que par rapport à la félicité, le bien & le mal sont en soi fort indifférens ; & que celui qui aura une plus grande satisfaction à faire le mal, sera plus heureux que quiconque en aura moins à faire le bien. [...] il est un bonheur particulier & individuel qui se trouve, & sans vertu, & dans le crime même⁴⁰.

L'ordre du monde s'inscrit donc dans une philosophie toute relativiste qui doit tenir compte de la présence du mal. Or, à cet égard, il semble

38. Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, (1960) 1967, p. 517.

39. Sade, *op. cit.*, p. 192.

40. La Mettrie, *Anti-Sénèque ou Discours sur le bonheur*, dans *Œuvres philosophiques*, Berlin, s. n./Paris, Charles Tutot, (2^e éd.) 1796, t. II, p. 182.

que l'attrait qu'exercent le laid ou le mal dans la réalité des existences soit la manifestation d'un mouvement somme toute naturel, que Marivaux, sans encore donner la priorité que l'expérience empirique accordera au corps et à ses perceptions, allait à tout le moins tenter d'expliquer, au tout début du siècle, selon une approche sensualiste avant la lettre. Un des passages des *Lettres sur les Habitants de Paris* permet en effet de retrouver, comme l'a suggéré Frédéric Deloffre, « un maillon de la pensée qui relie la théorie des animaux machines de Descartes à la conception fameuse de la statue de Condillac⁴¹ » :

On allait un jour faire mourir deux voleurs de grands chemins ; je vis une foule de peuple qui les suivait ; je lui remarquai deux mouvements [...].

Ce peuple courait à ce triste spectacle avec une avidité curieuse, qui se joignait à un sentiment de compassion pour ces malheureux ; je vis une femme qui, la larme à l'œil, courait tout autant qu'elle pouvait, pour ne rien perdre d'une exécution dont la pensée lui mouillait les yeux de pleurs.

Que pensez-vous de ces deux mouvements ? pour moi je ne les appellerai ni dureté ni pitié. Je regarde en cette occasion l'âme du peuple [...] comme esclave de tous les objets qui la frappent.

[...] je vois, clair comme le jour, la raison de ces deux mouvements contraires : on va faire mourir deux hommes ; l'appareil de leur mort est fort triste ; voilà la machine frappée d'un mouvement assortissant ; voilà le peuple qui pleure ou qui se contriste.

⁴¹. Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 272.

L'exécution de ces hommes a quelque chose de singulier ; voilà la machine devenue curieuse⁴².

Quelques années plus tard, cette sympathie et cette curiosité qui, simultanément, animent le peuple, allaient également préoccuper Burke alors qu'il considère, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, la curiosité comme un « principe très actif par nature », se mêlant « plus ou moins à toutes nos passions », et comme la « première émotion, et la plus simple, que nous découvrons dans l'esprit humain⁴³ ». La sympathie sera, quant à elle, examinée du point de vue des arts imitatifs :

Fixez une date pour la représentation de la plus sublime et la plus touchante de nos tragédies, engagez les acteurs les plus renommés, n'épargnez nulle dépense pour les décors [...] ; et quand le public sera rassemblé, juste au moment où les esprits seront tendus par l'attente, faites annoncer qu'un criminel d'État de haut rang va être exécuté sur la place voisine ; en un clin d'œil le vide du théâtre montrera la faiblesse comparée des arts imitatifs et proclamera le triomphe de la sympathie réelle⁴⁴.

42. Marivaux, *Lettres sur les Habitants de Paris* [1717-1718], dans *Journaux et Œuvres diverses de Marivaux*, texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 12. L'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions*, commente également ce plaisir que trouvent les hommes à assister aux spectacles les plus susceptibles de les effrayer, y accourant « comme à des fêtes » : « il est dans les spectacles les plus cruels une espèce d'attrait capable de les faire aimer des peuples les plus humains » (*Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, (7^e éd.), Paris, Pissot, 1770/Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. I, sect. II, p. 22 et p. 21).

43. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », (2^e éd. rév.) 1998, p. 77.

44. *Ibid.*, p. 92-93.

Le roman, on l'a vu, a joué tout particulièrement sur une prétention à montrer le tableau réel de la vie humaine en privilégiant la mise en scène de l'exemple concret au détriment des artifices de l'art. L'écriture obscène semble réaliser une surenchère sur cette exigence de vérité et de réalité en quittant l'univers conformiste auquel se rattache le roman traditionnel, tout libertin soit-il. La représentation du laid développe, à cet égard, une dimension élargie de la sensibilité au monde en s'ancrant dans un réel qui s'oppose à toute forme d'idéalité et en brise l'image. Mais, davantage, elle satisfait cette curiosité dont font état Marivaux et Burke, en offrant aux passions un « supplément d'existence⁴⁵ », la jouissance naissant dans l'intensité d'une émotion qui se détourne des plaisirs de convention que procure le beau pour s'éprouver dans l'exaltation et la nouveauté qu'offre la laideur. C'est l'« attrait de l'émotion [...] qui fait oublier les premiers principes de l'humanité aux Nations les plus débonnaires⁴⁶ », soutenait Du Bos dans ses *Réflexions*. Bref, comme l'affirmait Marivaux, la sympathie, excitée par la curiosité, ne mobilise « ni dureté ni pitié ». Elle n'est que le désir de ressentir « une impression plus neuve, & par conséquent plus vive⁴⁷ ».

45. Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988, p. 300.

46. Du Bos, *op. cit.* p. 22.

47. Helvétius, *De l'esprit*, Paris, Durand, 1758, p. 292. Les hommes éprouvent le besoin d'être occupés « par des sensations vives », écrivait pour sa part Du

C'est sans doute en ce sens qu'il devient possible de lire le roman obscène au regard de son inscription au sein d'une esthétique moderne. Publiés au sortir de la Fronde, « les premiers romans pornographiques français (*L'École des filles ou la philosophie des dames*, 1655 ; *Aloisiae Sigae Totelanae Satyra sotadica de arcanis Amoris et Venuris* de Nicolas Chorier, 1660, traduit en 1680 sous le titre *L'Académie des dames*)⁴⁸ » sont restés emblématiques de l'expression d'une pensée critique et militante, l'obscénité étant perçue comme une forme de contestation dirigée contre les abus du clergé et du pouvoir en place. Fréquemment porteur d'un anticléricalisme formulé sur le mode satirique, le roman obscène a également pu être lu comme « *a translation into literary subversion of subversive contents that were intentionally left undefined. Initially, pornography might have been one attempt, among others, to rechannel within a literary context energy recently devoted to political sedition*⁴⁹ ». Tout en conservant le ton polémique qui signale le genre, le roman publié dans la seconde moitié du XVIII^e siècle s'élargit d'une

Bos, et en cela, ils ont « le même but ; mais comme ils ne sont pas organisés de même, ils ne cherchent pas tous les mêmes plaisirs » (*op. cit.* p. 25).

48. Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, *op. cit.*, p. 30.

49. Joan DeJean, « The Politics of Pornography : *L'École des filles* », dans Lynn Hunt (dir.), *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 121 (le transfert de contenus subversifs, laissés indéterminés à dessein, en une forme de subversion littéraire. La pornographie a pu être à l'origine une tentative, parmi d'autres, pour réinvestir dans un contexte littéraire une énergie qui avait été récemment consacrée à la sédition politique. Je traduis).

dimension esthétique dont la laideur se veut l'un des aspects les plus représentatifs.

Le laid, en effet, vient moduler divers registres d'une critique qui prend maintenant en compte l'émergence d'une *conscience* esthétique fondée sur la subjectivité sensible et sur « la possibilité de concevoir l'idéal non comme le parfait mais comme le caractéristique⁵⁰ », un « caractéristique » où s'exalte une volonté de dégager les valeurs esthétiques de toute considération théorique et morale. Diderot écrivait d'ailleurs, dans sa *Lettre sur les aveugles* : « Les Aveugles, ne sont-ils pas bien à plaindre, de n'estimer beau que ce qui est bon !⁵¹ » Mais, davantage, l'aveugle Saunderson lui permet de s'engager dans une réflexion plus vaste où il révoque en doute l'idée d'une « belle nature » émanant d'un ordre divin : « l'ordre n'est pas si parfait, [dit] Saunderson, qu'il ne paroisse encore de temps en temps des productions monstrueuses⁵² ». Dès lors, le « monstre » Saunderson devient le prétexte d'une charge où les valeurs esthétiques et morales s'affranchissent des idées d'ordre ou de désordre, l'aveugle renvoyant à « cette nouvelle concorde de la nature où le chaos et l'ordre sont également expliqués, où le monstre est le

50. Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », (1984) 1994, p. 545.

51. Diderot, *Lettre sur les aveugles* [1749], édition critique par Robert Niklaus, Genève, Droz/Paris, Minard, coll. « Textes littéraires français », 1970, p. 4.

52. *Ibid.*, p. 43.

symbole vivant d'une loi de nature⁵³ ». Ce dernier thème sera tout particulièrement exploité dans le roman obscène, alors que la laideur vient contredire le principe érigeant l'idée de « belle nature » en symbole d'ordre et d'harmonie, l'équilibre du monde devant tenir compte, on l'a vu, du beau comme du laid, du bien comme du mal, de la vertu comme du vice. La promotion de la laideur, tout particulièrement dans le roman, témoigne de l'inscription de ce genre au sein d'une esthétique moderne dont les fondements sont à chercher dans les manifestations d'une subjectivité sensible qui prend ses distances par rapport à une pensée qui entend rationaliser le goût et, dès lors, le sentiment émanant de l'expérience vécue. Valmont, confronté à l'uniformité du rituel de séduction dictant le comportement du libertin – et de la libertine –, ne parvient plus, devant cet art qui laisse apercevoir ses « machines », à se sentir enivré par la poursuite du plaisir et, « ne [se] trouvant plus que des sens », se plaint « d'une vieillesse prématuré⁵⁴ ». Placé sous ce jour, le caractère de régularité auquel renvoie, somme toute, l'asservissement à un modèle de beauté idéalisée entraîne une uniformité du sentiment qui, en définitive, conduit à l'ennui, ce tourment qu'appréhende tant le siècle des Lumières. Dans une lettre qu'elle lui

53. Robert Niklaus, « Introduction » à Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, op. cit., p. XLII.

54. Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], éd. René Pomeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981, Lettre VI, p. 92.

adresse, madame de Tourvel reproche à Valmont son attitude réglée sur la recherche du « tumulte des sens » qui se nourrit de l'« orage des passions⁵⁵ » –, attitude qui, en fait, guide le libertin dans son intense désir d'obvier à une obsessionnelle crainte de s'abîmer dans l'ennui et d'être ainsi exposé à l'« insipide uniformité » d'une vie « fatigante, par l'excès de son repos⁵⁶ ». Au reste Sade, dans sa volonté d'éprouver les limites de la lubricité, convoquera l'horreur pour provoquer une sorte de commotion dans la jouissance et exacerber la sensation. Clairwil avoue ainsi à Juliette qu'elle a « besoin de raffinements si grossiers... d'épisodes si forts [...] pour [qu'elle] bande » et qu'il lui faut « tant d'idées monstrueuses, tant d'actions obscènes, pour [qu'elle] décharge⁵⁷ ». Saint-Fond déclarera, pour sa part, que « rien ne fait bander comme la décrépitude de la nature⁵⁸ ».

La représentation du laid permet ainsi de développer une esthétique ouvrant de nouvelles perspectives susceptibles d'entraîner le trouble et l'exaltation que n'arrive plus à susciter un beau s'appuyant sur la convention et n'excitant plus, de la même manière, que des émotions convenues. La laideur, en somme, cesse de servir de repoussoir et invite désormais l'homme à observer le monde dans

55. *Ibid.*, Lettre LVI, p. 198.

56. *Ibid.*, Lettre XV, p. 107.

57. Sade, *op. cit.*, p. 429.

58. *Ibid.*, p. 498.

un contexte où l'investissement affectif qui marque l'expérience vient combler la conscience d'un manque. La réhabilitation des passions passe alors par une capacité à ressentir vivement, « l'individu privé de sensibilité [étant] une masse brute, également incapable du bien comme du mal⁵⁹ ». Pensé en termes d'émotion esthétique, le goût pour le laid confère ainsi une valeur à la diversité et au relativisme qu'évoque Diderot dans le passage cité de sa *Poésie dramatique*, alors que l'expérience du laid vient satisfaire le besoin qu'éprouve l'homme d'être remué fortement, l'intensité des émotions l'avertissant « de [son] existence⁶⁰ ».

59. *Ibid.*, p. 422.

60. Helvétius, *op. cit.*, p. 291.

TROISIÈME PARTIE

INVENTION ROMANESQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA LAIDEUR

*La beauté, la fraîcheur ne frappent
jamais qu'en sens simple ; la laideur,
la dégradation portent un coup bien
plus ferme, la commotion est bien
plus forte, l'agitation doit donc être
plus vive.*

Sade,
Les Cent Vingt Journées de Sodome

CHAPITRE I

REPRÉSENTATIONS DU CORPS

1. Le corps laid comme lieu subversif

L'un des aspects les plus remarquables touchant la question de la laideur concerne la manière dont le roman obscène, par l'évocation et la représentation de corps laids, fait pénétrer le lecteur dans un univers sensible libéré des règles contraignantes et des artifices qu'imposent une pensée et une esthétique accordant à la beauté une prééminence qui en fait la valeur ultime de toute forme d'expression. Les enjeux esthétiques, moraux et sociaux sont ainsi questionnés au nom d'une réhabilitation des passions qui passe par la réalité des corps. Dès lors, la laideur permet d'accéder à une connaissance qui prend ses distances avec la pensée rationnelle pour s'éprouver « de façon passionnelle dans la chair¹ ». Une telle attitude n'est certes pas sans heurter le discours d'une orthodoxie chrétienne pour laquelle la laideur, avant que d'être esthétique, constitue d'abord l'argument par excellence d'une mise en scène faisant du corps l'objet de la honte et le lieu du désir coupable et de la perversion. Ainsi, le confesseur de Thérèse, en lui interdisant les attouchements intimes, l'avertit que « cette partie infâme » se couvrira bientôt « d'un vilain poil, tel que

¹. Baldine Saint Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1993, p. 128.

celui qui sert de couverture aux bêtes féroces, pour marquer par cette punition que la honte, l'obscurité et l'oubli doivent être son partage ». Comparant le sexe masculin au serpent, il la met en garde contre « cette vilaine bête » qui risque de la piquer et de la dévorer². À la suite des leçons de son confesseur, Thérèse reproduira, en décrivant l'acte sexuel entre le père Dirrag et Éradice, les images les plus effrayantes qui ont nourri son imaginaire :

Figurez-vous un satyre, les lèvres chargées d'écume, la bouche béante, grinçant parfois des dents, soufflant comme un taureau qui mugit. Ses narines étaient enflées et agitées [...] Ses doigts écartés étaient en convulsion et se formaient en patte de chapon rôti. Sa tête était baissée et ses yeux étincelaient [...]³.

Le roman, on le sait, se donnera pour tâche de déconstruire une parole et une pensée qui ont contribué à créer, chez Thérèse, l'horreur et la crainte du « plaisir de la chair⁴ », en réhabilitant les passions et en légitimant l'assouvissement des désirs naturels. Cependant, le seul discours de la raison philosophique ne parviendra pas à convaincre Thérèse. C'est grâce à la lecture du *Portier des Chartreux*, de la *Tourière des Carmélites* ou encore de *L'Académie des Dames*, et par l'observation de « tableaux où les postures les plus

2. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 579-580.

3. *Ibid.*, p. 590.

4. *Ibid.*, p. 581.

lascives étaient rendues⁵ » que Thérèse cèdera finalement aux arguments du comte.

Mais, avant tout, il aura fallu que Thérèse pénètre dans l'univers de la Bois-Laurier, « destinée dès [sa] plus tendre enfance à l'état de courtisane⁶ », pour que se réalise son émancipation. « Les leçons de l'abbé T*** m'avaient bien dessillé les yeux, dira en effet Thérèse, mais je n'avais aucune espèce de connaissance de l'usage du monde⁷ ». C'est par le récit que la Bois-Laurier lui fait de sa vie que Thérèse découvrira tous les aspects que recèle la nature et tous les plaisirs qu'elle en peut espérer. C'est grâce à ses leçons qu'elle comprendra et décodera au mieux ces livres et ces tableaux que lui offrira, en dernier recours, le comte. La courtisane récupère le motif de la laideur pour le détourner de sa vocation apologétique – vouée essentiellement à cultiver la peur et la superstition – et lui assigner une place destinée à refléter une réalité qui s'ancre dans le monde, dans les êtres et qui, dès lors, ne se confond plus avec le visage redoutable qu'en offrait l'ancien confesseur de Thérèse. C'est en convoquant l'argument d'une laideur inscrite dans la chair même de l'homme que la Bois-Laurier annihilera son caractère démoniaque et transcendant. Le sexe de l'homme, par exemple, loin de renvoyer au démon qu'avait décrit le confesseur, peut parfois se révéler n'être

5. *Ibid.*, p. 655.

6. *Ibid.*, p. 631.

7. *Ibid.*, p. 625.

qu'un « instrument mollet⁸ » qu'on ne parvient à stimuler qu'avec difficulté. Le rire sera par ailleurs l'élément privilégié de cet apprentissage que fait Thérèse, la description de corps laids étant teintée d'un humour qui déconstruit l'horreur et le frémissement qu'ont fait naître le dogme et le discours religieux, alors que les scènes décrites associent la laideur à un vérisme sans concession :

Dans l'instant l'estomac du père, fatigué par l'agitation, fait *capot*, et l'inondation portant directement sur la face de l'infortunée Dupuis au moment d'une de ses exclamations amoureuses qui lui tenait la bouche béante, la vieille se sentant infectée de cette *exlibation* infecte, son cœur se soulève et elle paie l'agresseur de la même monnaie.

Jamais spectacle plus affreux et plus risible en même temps ! [...] Tous deux nagent dans l'ordure [...] La Dupuis [...] tombe sur père Ange à grands coups de poing. Mes ris immodérés et ceux des deux spectateurs nous ôtent la force de leur donner du secours. Enfin nous les joignîmes et nous séparâmes les champions. Père Ange s'endort, la Dupuis se nettoie. À l'entrée de la nuit, chacun se retire et gagne tranquillement son manoir⁹.

Ce genre de récits auxquels se livre la Bois-Laurier semble constituer un moment décisif dans l'éducation de Thérèse, en ce sens qu'il vient compléter un savoir qui n'était redevable, jusque-là, qu'aux lumières théoriques du raisonnement philosophique. Les expériences licencieuses de la courtisane présentent, en effet, à Thérèse un tableau réaliste de toute la fougue d'une nature ardente emportée par le désir et communiquant au corps la puissance du transport

8. *Ibid.*, p. 640.

9. *Ibid.*, p. 644.

amoureux. Aussi, bien que Thérèse ne connaîtra aucun homme avant le comte, elle est maintenant au fait des divers caprices qui conduisent la nature et a perdu les préjugés qui lui venaient de la crainte inspirée par d'obscurs et avilissants discours religieux – et que le seul raisonnement n'a su vaincre. Car, au discours, la courtisane ajoute l'expérience en faisant découvrir à sa jeune amie les plaisirs saphiques : « Après quelques autres discours de la Bois-Laurier, qui visaient à me servir de leçons propres à m'apprendre à connaître les différents caractères des hommes, nous nous couchâmes et, dès que nous fûmes au lit, nos folies prirent la place du raisonnement¹⁰ ». Toutefois, tout se passe comme si le roman, en hésitant à décrire les « folies » de Thérèse, cherchait à se maintenir dans les cadres d'un certain conservatisme qui, du reste, se trouve inscrit au cœur de toute la philosophie qu'on y prône. Ce qui a d'ailleurs fait dire à Sade que *Thérèse philosophe* a « montré le but, sans néanmoins l'atteindre tout à fait¹¹ ». Comme le souligne Florence Lotterie dans sa préface à l'ouvrage, le « militantisme philosophique impose d'arracher l'individu au discours de la culpabilité d'essence et de réhabiliter la "nature" ; mais il entend se tenir aussi à l'horizon du

10. *Ibid.*, p. 647.

11. Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, texte établi, présenté et annoté par Michel Delon, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. III, p. 591.

respect de l'ordre public¹² ». Incarné par la figure du comte – conscient de sa supériorité –, cet ordre public renvoie à un système hiérarchique s'inscrivant « à l'intérieur d'un cadre socialement conservateur¹³ ». Le discours du comte reflète bien cette attitude dominée par le désir de respecter « l'ordre immuable des conditions¹⁴ » : s'il offre à Thérèse une occasion de se « tirer du labyrinthe dans lequel [elle était] à la veille d'être engagée », ce ne sera jamais que pour faire d'elle une « fille entretenue », un état pour lequel Thérèse éprouve « une certaine honte¹⁵ ».

Aussi le roman revêt-il ici le voile de la décence et, faisant abstraction de la honte s'attachant à l'état de « fille entretenue », présente un libertinage idéalisé qui, malgré son caractère subversif, renoue, somme toute, avec les valeurs traditionnelles d'une esthétique classique logeant à l'enseigne de la beauté et de la bonté¹⁶.

12. Florence Lotterie, « Présentation », *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 31. Le bien et le mal doivent être « considérés non seulement eu égard à soi-même, mais encore eu égard à l'intérêt public », dira le comte (Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 650).

13. *Ibid.*, p. 45.

14. *Ibid.*

15. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 649 et p. 650.

16. Thérèse, tout en appelant le comte son bienfaiteur, rappelle la générosité avec laquelle il lui a permis de sortir du labyrinthe dans lequel elle était menacée de s'engager, évoquant ici une éthique de la bienfaisance à laquelle aspire, dans l'esprit des Lumières, l'idéal du philosophe modèle (*ibid.*, p. 656 et p. 650).

Au demeurant, les seules réflexions du comte n'ont su persuader Thérèse et il faut bien conclure, du moins en partie, à une faillite du raisonnement. Pour toucher tout à fait Thérèse – et, par là même, le lecteur – il aura fallu quitter un certain ordre hiérarchique des valeurs pour celui du réel et afficher un « renoncement à toute idéalisation qui méconnaîtrait la vérité du corps¹⁷ ». Dans cette perspective, la connaissance du monde doit passer par la laideur, déstabilisant ainsi une pensée produite par l'imaginaire chrétien en faisant du corps l'objet d'une réalité incontournable et impossible à nier. La difficulté, dès lors, comme le note Baldine Saint Girons, « consiste à assumer la suppression du beau, à travers laquelle se révèle l'aspect pulsionnel inhérent au jugement esthétique¹⁸ », pour s'abandonner à la vérité de la nature. Ce risque de la laideur¹⁹, d'autres romans, à la suite de *Thérèse philosophe*, l'assumeront en effet.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, plus particulièrement, une large part de la production romanesque fera de la laideur une force et un argument permettant de remettre en cause un principe spirituel, émanant du dogme religieux chrétien, et un principe sensible – dans le sens empiriste du terme –, conférant à la seule

17. Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 304.

18. Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 113.

19. Je reprends ici le titre d'un chapitre de l'ouvrage de Baldine Saint Girons, *op. cit.*

beauté l'aptitude à rendre compte du caractère foisonnant des mouvements de la nature. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est visé c'est la capacité du beau à constituer le seul langage susceptible de produire une vérité, sinon *la* vérité, et une certaine appréhension du monde au nom des notions d'ordre et d'harmonie régissant l'âme et l'homme. Aussi la laideur physique est-elle souvent le fait, particulièrement dans le roman obscène, de religieux et d'aristocrates, porteurs des valeurs qui sont questionnées. Ainsi le père Polycarpe des *Mémoires de Suzon* renvoie-t-il, tout comme chez Thérèse, à un « satyre », « plus propre à faire peur qu'à plaire²⁰ ». En s'incarnant dans un religieux, la laideur n'est pas sans faire écho au sentiment d'abjection que doit susciter le corps dans la pensée chrétienne, dès lors qu'il reste assujetti à ses passions. Toutefois, si la description physique du père Polycarpe rappelle les rapports se nouant entre laideur du corps et laideur morale, c'est pour mieux les dissocier. Car le corps de ce « vilain moine » s'offre tel un vibrant plaidoyer en faveur de la force et de la puissance du désir devant l'invincible appel de la nature. Du coup, cette grande laideur qui caractérise le moine s'ouvre sur un portrait insistant également sur le fait « qu'il a abondamment tout ce qui est nécessaire pour contenter une femme ». Aussi, « fût-il plus laid qu'un diable », pourra-t-il

20. Anonyme, *Mémoires de Suzon, sœur de D.B. portier des Chartreux. Écrits par elle-même* [1778], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1985, t. 3, p. 261.

« l'emporter sur ses rivaux²¹ ». De la même manière, la Cauchoise affirmera avoir « toujours trouvé de nouveaux plaisirs » entre les bras de sœur Prudence, « quoiqu'elle fût fanée, vilaine et maussade²² ». Dans le roman obscène, les corps occupent toute la place et seule la réalité du désir peut imposer sa loi :

J'en appelle à la sœur Geneviève, écrit ainsi sœur Christine, cette vieille décrépite, que je croyais depuis longtemps hors de combat et qui, joignant à la figure la plus maussade l'esprit le plus lourd, ne laissait pas que de multiplier ses jouissances avec le jardinier de la maison. À en juger par son extérieur, on l'aurait pris pour un lourdaud, mais c'était un grivois qui s'entendait au métier et qui connaissait tous les tours et les détours de l'amour²³.

On perçoit ici un vacillement des valeurs, alors que la réhabilitation des passions passe par la déconstruction d'un idéal de beauté, pris dans le carcan de l'éthique, et égratigne au passage les prétentions de l'esprit, appelé à jouer, plus spécifiquement dans le roman mondain, un rôle essentiel dans l'art de la séduction. La laideur, tout comme « l'esprit le plus lourd », ne constituent plus un obstacle à la jouissance.

[Une] véritable et bonne putain, dira à ce propos, la Cauchoise, n'aime que le plaisir, Vénus et la volupté, que l'on satisfait très bien sans esprit, souvent même beaucoup plus et bien mieux avec des hommes dont le génie n'est pas

21. *Ibid.*

22. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre* [1784], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, t. 3, *op. cit.*, p. 411.

23. Anonyme, *Lettres galantes et philosophiques de deux nones* [1777], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 5, p. 236.

si sémillant qu'avec ceux dont la conversation et la compagnie sont si instructives et amusantes²⁴.

Le laid, en outre, n'est en aucune manière un gage de vertu, comme c'est le cas dans la plupart des romans s'inscrivant dans l'univers aristocratique où, pour plaire, il faut unir « la vertu aux grâces de la jeunesse et de la beauté²⁵ », la vieillesse et la laideur ruinant toute capacité chez la femme à susciter le moindre désir et la contraignant à prendre « le parti de la dévotion²⁶ » ou à s'exposer aux sarcasmes d'un monde impitoyable. La description de madame de Senanges offre d'ailleurs un exemple éloquent de l'horreur que suscite, chez Meilcour, le déploiement des beautés délabrées de cette vieille coquette :

Madame de Senanges avait été jolie, mais ses traits étaient effacés. Ses yeux languissants et abattus n'avaient plus ni feu ni brillant. Le fard qui achevait de flétrir les tristes restes de sa beauté, sa parure outrée, son maintien immodeste, ne la rendaient que moins supportable. C'était enfin une femme à qui, de toutes ses anciennes grâces, il ne

-
24. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre*, op. cit., p. 424.
25. Charles Pinot Duclos, *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle* [1751], Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1999, p. 143. Dans *Les Bijoux indiscrets*, le sultan fera tourner sa bague sur la veuve d'un Aga des janissaires, sans résultat : « Son bijou fut muet. "Il faut avouer, dit l'Auteur Africain qui l'avoit vue, qu'elle étoit si laide, qu'on eût été fort étonné que son bijou eût eu quelque chose à dire" » (Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets* [1748], dans *Œuvres philosophiques de M. D****, Amsterdam, chez Marc-Michel Rey, 1772, t. V, p. 130).
26. François-Antoine Chevrier, *Le Colporteur. Histoire morale et critique* [1761], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 788. L'auteur de la *Tourière des carmélites* semble d'ailleurs concéder plaisamment à cette *doxa* véhiculée par le roman libertin en concluant qu'Agnès, après avoir été défigurée, deviendra la tourière des carmélites, sa « mauvaise mine » étant désormais une « caution de [sa] sagesse » (*La Tourière des carmélites* [1745], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. 607).

restait plus que cette indécence que la jeunesse et les agréments font pardonner [...] mais qui, dans un âge plus avancé, ne présente plus aux yeux qu'un tableau de corruption qu'on ne peut regarder sans horreur²⁷.

Toutefois, comme l'a noté Jacques Rustin, « ni les noires couleurs de la scélératesse, ni la hideur du vice, ni les stigmates de l'âge ne peuvent pallier l'irréductibilité des femmes dont la fonction, dans l'univers particulier du libertinage, est de faire apparaître [...] la mauvaise foi des auteurs et le malaise d'une société dégradée²⁸ ». En fait, c'est sur ce malaise et cette décrépitude affichée que s'appuiera le roman obscène, alors que l'idée affleure d'un plaisir sexuel qui n'a plus rien à voir avec la jeunesse, les grâces ou la beauté, la satisfaction des sens venant sanctionner l'effondrement des valeurs qui sont attachées à ces idéaux. Car, contrairement au roman mondain où la description des tares physiques ou morales doit contribuer à mettre davantage en évidence, pour en faire l'apologie, les mérites de la beauté et des vertus qu'on lui accorde, le roman obscène rappelle qu'il n'y a d'autre vérité que celle des corps en mouvement et dénonce, par là même, l'hypocrisie d'une société qui, dupe de sa propre image, oppose à la réalité du désir sa version d'un monde fondé sur l'illusion de la beauté.

27. Crébillon fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit* [1736], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 81.

28. Jacques Rustin, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Ophrys, 1979, p. 127.

Mirabeau confirmera d'ailleurs ce divorce entre une pensée et une esthétique faisant de la beauté le seul lieu de l'appréhension du monde et, dès lors, de sa représentation, et les manifestations d'une réalité et d'une nature qui, sans cesse, viennent confronter une telle conception. En traçant, dans *Ma conversion*, « le tableau des mœurs dépravées de presque tous les gens de qualité²⁹ », Mirabeau, contrairement à la plupart des auteurs de romans obscènes publiés dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, donne la parole à un homme, un aristocrate ayant quitté « la scène du libertinage mondain pour rejoindre celle de l'amour mercenaire³⁰ ». Si, dans le roman galant, le libertin « à bonnes fortunes » engage davantage sa vanité que son corps, celui de Mirabeau entre de plain-pied dans la prostitution, en affirmant « qu'il n'y a point de sot métier quand il nourrit son maître ; et que de grands noms dans la France ne tirent leur illustration ou leur fortune que du cul d'une putain³¹ ». La laideur s'inscrit au cœur de la dénonciation d'une société fondée sur l'apparence et le mensonge, et le roman, en faisant pénétrer le lecteur dans les

29. Bachaumont, *Les Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, 3 février 1785, t. XXVIII, cité par Michel Camus, « Préface » à *Ma conversion*, dans *Œuvres érotiques de Mirabeau*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1984, p. 24.

30. Valérie Van Crugten-André, *Le roman du libertinage. 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 1997, p. 133. Patrick Wald Lasowski, dans sa préface aux *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, rappelle que le « roman de filles [...] connaît une vogue étonnante au milieu du siècle » (t. I, *op. cit.*, p. XXI).

31. Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *Ma conversion* [1783], dans *Œuvres érotiques de Mirabeau*, *op. cit.*, p. 126.

coulisses de ce *theatrum mundi*, révèle la tragique réalité d'un univers qui se désagrège.

– Représentez-vous, mon ami, une tête, un cou, un corps et un cul tout d'une pièce ; faites de tout cela un paquet mal fagoté ; ajoutez-y des bras grossiers et de couleur bleu pourprin ; attachez-y de grosses cuisses, de vilaines jambes ; percez à son visage des trous bizarrement placés pour faire des yeux, mais dont l'un, immense, annonce pour ailleurs la grande mesure ; barbouillez cela de rouge et de tabac ; coiffez-le d'une perruque ébouriffée, et puis par là-dessus des plumes, de la gaze, du ruban, des diamants... voilà la comtesse au physique. – Et la comtesse morale ? – [...] Au reste méchante, hargneuse, impudente avec effronterie, opiniâtre avec emportement et toujours avec bêtise, dévote avec ostentation [...] – Mais, que veux-tu faire d'un pareil monstre ? – Ce que j'en veux faire ? [...] La piller, la gruger, et me foutre d'elle tout en la foutant³².

Mais, si la laideur reste l'incontournable argument de cette mise en scène de la décadence et de la désacralisation d'un monde, ce n'est pas tant pour susciter la condamnation morale, qui lui reste presque invinciblement rattachée, que pour déplacer la perspective en montrant l'homme – et tout particulièrement, ici, l'aristocrate – affranchi de son asservissement à un modèle idéal de beauté et de bonté, au nom d'une entreprise qui entend valoriser davantage la diversité et la complexité du réel.

C'est sans doute sous ce jour qu'il convient d'examiner la manière dont l'auteur des *Liaisons dangereuses*, en laissant la marquise de Merteuil fuir en Hollande, prend ses distances avec les mises en scène traditionnelles. Car, si Laclos semble concéder à la

32. *Ibid.*, p. 92.

critique qu'il pressent peut-être le « dénouement postiche³³ » que constitue la petite vérole qui frappe la marquise, il rompt toutefois avec une tradition du sacrifice qui voue à la mort l'héroïne – que l'on songe ici à Manon Lescaut ou encore à Julie de Wolmar –, qu'elle affiche une licence de mœurs ou qu'elle combatte le vice. La mort, symbole de libération et de rédemption de l'âme, devait, dès lors, contribuer à édifier le lecteur en le persuadant de la valeur exceptionnelle de la vertu ou du risque de la punition à laquelle expose le vice. La critique ne s'y est d'ailleurs pas trompée. C'est ainsi que La Harpe, dans sa *Correspondance littéraire*, écrira : « La plus honnête femme peut être défigurée par la petite vérole et ruinée par un procès. Le vice ne trouve donc pas ici sa punition en lui-même, et ce dénouement sans moralité ne vaut pas mieux que le reste³⁴ ». Chez Laclos, en effet, la morale ne relève plus d'un ordre immanent sur lequel la foi religieuse pouvait fonder son existence : elle prend les allures d'un regard critique posé sur la société. En fait foi, la lettre CLXXIII où, à la condamnation sociale qui ostracise madame de Merteuil, s'oppose l'inconséquence avec laquelle on fête en Prévan un libertin réhabilité dans l'opinion publique. Madame de Volanges,

33. J'emprunte cette expression à André Malraux, « Laclos », *Tableau de la Littérature française. XVII^e – XVIII^e siècles, de Corneille à Chénier*, préface par André Gide, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1939.

34. Jean-François de La Harpe, *Correspondance littéraire, adressée à Son Altesse Impériale Mgr le Grand-Duc, aujourd'hui Empereur de Russie [...]*, Paris, Migneret, (2^e éd.) 1804, t. III, p. 342.

dans une lettre adressée à madame de Rosemonde, en rappelle les faits :

Madame de Merteuil [...] s'est fait descendre à la Comédie-Italienne, où elle avait sa loge ; elle y était seule, et, ce qui dut lui paraître extraordinaire, aucun homme ne s'y présenta pendant tout le spectacle. [...] À la sortie, elle entra, suivant son usage, au petit salon, qui était déjà rempli de monde ; sur-le-champ il s'éleva une rumeur [...]. Elle aperçut une place vide sur l'une des banquettes, et elle alla s'y asseoir ; mais aussitôt toutes les femmes qui y étaient déjà, se levèrent comme de concert, et l'y laissèrent absolument seule. Ce mouvement marqué d'indignation générale fut applaudi de tous les hommes, et fit redoubler les murmures, qui, dit-on, allèrent jusqu'aux huées.

Pour que rien ne manquât à son humiliation, son malheur voulut que M. de Prévan, qui ne s'était montré nulle part depuis son aventure, entrât dans le même moment dans le petit salon. Dès qu'on l'aperçut, tout le monde, hommes et femmes, l'entoura et l'applaudit [...] ³⁵.

Entre une marquise défigurée, qui s'enfuira toutefois en Hollande³⁶ en apportant « ses diamants, objet très considérable », et un Prévan dont « on ne doute pas qu'on ne lui rende bientôt son emploi et son rang³⁷ », on sent toute l'ironie à laquelle prête l'exemplarité qu'illustrait l'idéal de beauté et de vertu, auquel devait prétendre le roman classique, devant les prospérités du vice dont témoignent les réalités du monde.

En somme, en s'ouvrant sur la critique sociale, la représentation de corps laids vient contredire le principe d'uniformité

35. Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981, Lettre CLXXIII, p. 508.

36. La Hollande, en effet, était reconnue pour la liberté d'expression et la tolérance qui y régnaient.

37. Pierre Choderlos de Laclos, *op. cit.*, Lettre CLXXIII, p. 512 et p. 508.

et d'universalité sur lequel s'appuie une pensée esthétique faisant du beau le reflet valorisé d'un monde qui s'incarne dans l'univers aristocratique. Dans *Ma conversion*, la laideur, la difformité ou la vieillesse s'offrent partout au regard du lecteur et se veulent autant de témoignages en appelant à une nature qui, affirmait Diderot, « ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause³⁸ ». Dès lors, l'équilibre et l'harmonie du monde se jouent en adoptant toutes les nuances que comporte la gamme de la beauté ou de la laideur humaines, dans une sorte de concert des corps libertins, où la réalité de la vie passe par les sens et par leur prodigieuse capacité à jouir. C'est, du moins, sur une telle conclusion que se clôt le roman alors que, poussé par ses créanciers, le libertin de Mirabeau décide de se marier pour pouvoir régler ses dettes. Voyons en quels termes il décrit sa future épouse :

Ah ! sacredieu, la jolie future ; elle est faite à coups de serpe ; elle a été modelée [...] sur quelque singe [...]. Ramassée dans sa courte épaisseur ; un teint d'un jaune vert, de petits yeux enfoncés, battus jusqu'au milieu de deux joues bouffies ; des cheveux à moitié du front, une bouche énorme et meublée de clous de girofle ; un cou noir ; et puis [...] une gaze envieuse voilait un je ne sais quoi qui montait au diable. Eh ! pardieu, que ne couvrait-elle aussi les deux plus laides pattes que jamais servante ait levées. Au reste, Mlle Euterpe fait la petite bouche, grimace avec complaisance, et n'en est que plus laide [...]³⁹.

38. Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 665.

39. Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *op. cit.*, p. 169.

Mais, aussi laide soit-elle, Euterpe a déjà joui de tous les privilèges accordés à la beauté, le roman réalisant une forme d'équivalence entre le beau et le laid dès lors qu'il s'agit de répondre à l'irrépressible appel de la nature et du désir. Ici encore, la laideur n'est pas garante de la vertu dans laquelle cherche à l'enfermer une morale mondaine faisant du libertinage la prérogative de la jeunesse et de la beauté. C'est, du reste, ce que découvre l'époux d'Euterpe lors de leur nuit de noces : « Elle est ouverte à deux battants [...] O rage ! ô désespoir ! moi la terreur des maris ! moi la perle des fouteurs ! me voilà coiffé d'un panache à la mode [...] et par une guenon, une maritorne⁴⁰ ». Néanmoins, malgré le ton badin et la verve entraînant qui scandent le roman, la réalité exposée par Mirabeau laisse percer un rire inquiet – qui n'a plus cet enjouement qu'on trouvait chez la Bois-Laurier –, révélateur de l'intuition de la fin d'un monde, fait d'apparences et d'artifices, et de la tragédie qui se joue en coulisses.

Il revient sans doute à Sade d'en avoir marqué le terme et de signer la fin d'une époque en détournant « les Lumières en philosophie du crime et le libertinage en une danse de mort⁴¹ ». Chez Sade, la nature se veut destructrice⁴² et la beauté, une faiblesse⁴³

40. *Ibid.*, p. 171-172.

41. Michel Delon, « Introduction » à Sade, *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. LV.

42. Au terme du récit de Juliette, la vertueuse Justine est chassée et sera foudroyée lors d'un orage. « Ô Nature ! s'écrie alors Juliette, dans son enthousiasme ; il est donc nécessaire à tes plans, ce crime contre lequel les sots s'avisent de sévir ; tu le désires donc, puisque ta main punit, de cette

destinée à satisfaire l'expérience ultime du mal⁴⁴. Le rire a déserté les méthodes d'apprentissage, qui passent désormais par le crime, et, si la laideur redevient terrifiante, elle ne renvoie toutefois plus à l'idée d'une punition divine mais reste le fait de l'homme. Si le roman obscène affiche son mépris « du conformisme, d'une harmonie convenue, d'une grâce affectée et d'une fausse sérénité⁴⁵ » en glissant du côté du laid, c'est pour mieux affirmer le rôle déterminant de la laideur dans l'équilibre d'un monde qui se présente sous les traits les plus diversifiés et qui ne saurait, de ce fait, afficher sans mensonge ce caractère d'uniformité que tente de lui imprimer une esthétique nourrie par un discours glorifiant la seule beauté. Avec Sade cet équilibre est à nouveau rompu et la laideur règne sans partage, là où la beauté avait jadis cherché à établir sa suprématie. Le divin marquis, en logeant le désir et la jouissance à l'enseigne d'une pornographie de la cruauté, radicalise une tradition libertine faisant

manière, ceux qui le craignent, ou ne s'y livrent pas [...] » (Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, op. cit., p. 1259).

43. On se souviendra que Burke associe la beauté à une « constitution délicate, sans apparence notoire de force » (Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », (2^e éd. rév.) 1998, p. 165).

44. Les victimes de Sade se révèlent inmanquablement d'une grande beauté et sans résistance face à leurs bourreaux. Ainsi, le sérail offert à Saint-Fond et à Noirceuil se compose de quatre filles charmantes, pucelles et âgées de treize à dix-sept ans. Églée est « d'une figure enchanteresse », Lolotte a « la physionomie de Flore même », Henriette réunit « à elle seule plus d'attraits que les poètes n'en prêtèrent jamais aux trois Grâces » et Lindane est « faite à peindre » et possède « le plus beau corps qu'il fut possible de voir » (Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, op. cit., p. 366). On se rappellera, par ailleurs, le supplice que fait subir Noirceuil à sa « très jolie femme », qui finira par rendre l'âme (*ibid.*, p. 376-379).

45. Baldine Saint Girons, op. cit., p. 37.

de la volupté et de la débauche l'objet d'un enseignement qui, dans le roman galant, se dissimulait sous le voile pudique de la gaze ou, bien que s'affichant ouvertement dans le roman obscène, évitait de basculer dans l'horreur. Sade affirmera pourtant que « c'est l'horreur, la vilénie, la chose affreuse qui plaît quand on bande⁴⁶ » et qu'il ne faut pas s'étonner, dès lors, « que tout plein de gens préfèrent pour leur jouissance une femme vieille, laide et même puante à une fille fraîche et jolie⁴⁷ ». Le portrait des quatre vieilles servantes des *Cent Vingt Journées de Sodome* contribue d'ailleurs à confirmer cette appréciation et l'attrait que revêt pour le Président et ses amis « un objet vieux, dégoûtant et sale », ces quatre femmes devant prendre part « à toutes les assemblées pour tous les différents soins et services de lubricité que l'on pourrait exiger d'elles⁴⁸ ». Marie, qui n'a « presque plus de cheveux », possède une « bouche large » et garnie de dents « jaunes comme du soufre », un ventre « ondoyé comme les flots de la mer » et l'une de ses fesses est « mangée par un abcès ». Louison est « petite, bossue, borgne et boiteuse ». Thérèse a « l'air d'un squelette », n'a plus « un seul cheveu sur la tête, pas une dent dans la bouche et exhal[e] par cette ouverture de son corps une odeur capable de renverser ». Pour l'odeur qui émane de son cul, c'est « une

46. Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, dans *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. 51.

47. *Ibid.*, p. 52.

48. *Ibid.*

vraie lunette de commodités » ; quant à son vagin, c'est « le réceptacle de toutes les immondices et de toutes les horreurs ». Fanchon, enfin, « camuse, courte et grosse », vomit partout, n'a plus « dans sa gueule puante que deux vieilles dents prêtes à choir », et un « chancre affreux dévor[e] son vagin⁴⁹ ».

Au surplus, chez Sade, la laideur renvoie à une surenchère confinant à la bestialité, comme en fait foi, par exemple, la description du Moscovite Minski, ce « monstre » « sanguinaire et féroce⁵⁰ » que rencontre Juliette : « je suis un monstre, vomi par la nature, pour coopérer avec elle aux destructions qu'elle exige », explique-t-il à Juliette ; « j'ai quarante-cinq ans, mes facultés lubriques sont telles, que je ne me couche jamais, sans avoir déchargé dix fois », lui déclare-t-il encore avant de l'aviser que ces décharges sont précédées « d'épouvantables hurlements⁵¹ ». Ce faisant, Sade semble pousser à l'extrême les aberrations du discours religieux en mettant en scène le « monstre » qui avilit la beauté – que l'on songe à la « bête » évoquée par le confesseur de Thérèse –, alors que laideur physique et laideur morale se trouvent liées de manière indissociable, engagées dans un combat sans fin contre la beauté et la vertu. C'est sans doute sous ce jour qu'il convient de relire cette formule de Flaubert, rapportée par les Goncourt, qui voit en l'œuvre

49. *Ibid.*, p. 52-53.

50. Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, op. cit., p. 701.

51. *Ibid.*, p. 704-705.

de Sade « le dernier mot du catholicisme⁵² ». Évidemment, cette idée ne peut être pensée que « sur le mode du retournement des valeurs [...] catholiques⁵³ », le laid n'étant plus perçu comme l'instrument d'une réforme moralisatrice qui vise la perfection, mais voué désormais à désacraliser la beauté idéalisée. Dans un cas comme dans l'autre, cependant, on quitte la sphère du sensible, la beauté comme la laideur glissant vers un irreprésentable. Entre l'illusion du beau – à laquelle aspire la pensée chrétienne et, dans sa continuité, l'esthétique classique – et l'illusion du laid – vers laquelle tend le divin marquis –, force est de constater la manière dont on contraint l'imaginaire à s'élever au-delà du représentable. Poussée à l'extrême, la laideur de Sade, inscrite « entre la fiction et son impossible réalisation⁵⁴ », quitte le domaine de la réalité pour ne plus laisser qu'un profond malaise et l'horreur comme ultime horizon aux questions que se pose l'homme.

2. Le corps vérolé

La vérole, nous dit l'auteur de *Lucette ou le Progrès du libertinage*,

n'attaque que les gens amis de la joie, elle paraît chérir le monde et ceux qui s'adonnent à son ivresse. [...] Ce mal,

52. Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Premier volume 1851-1861, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1888, p. 309.

53. Michel Delon, « Introduction » à Sade, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. XLV.

54. Michel Delon, « Notice » des *Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1130.

tout horrible qu'il est, est devenu à la mode. [...] on le regarde comme une bagatelle dont on ne fait que rire. Le petit-maître s'en fait honneur : il prouve ses bonnes fortunes. [...] Enfin, c'est la maladie du jour : celui qui veut paraître homme du bel air, et connaître le monde et ses usages, doit se vanter de l'avoir eue et dire combien de fois⁵⁵.

Cette réflexion n'est pas sans montrer la manière dont les auteurs de romans obscènes assument, par la peinture réaliste du monde du libertinage, la réhabilitation des passions tout en rappelant qu'il est « des mers sur lesquelles on ne peut voguer qu'après avoir pris la résolution d'en affronter tous les dangers⁵⁶ ». Ancrée dans le réel, la vérole n'est qu'un « effet d'échange et de commerce⁵⁷ » qui place sous la lumière la plus crue le risque auquel exposent l'appel de la volupté et la satisfaction, parfois effrénée, de la chair. La mise en scène du corps vérolé répond, dès lors, à la question laissée en suspens dans le roman mondain : qu'arrive-t-il le lendemain ? Car, si Vivant Denon soutient, par le titre même de son roman, qu'il n'y en a *point*, toute la stratégie discursive et rhétorique n'étant tout entière tendue qu'à atteindre, sans le dépasser, le *moment*, le roman obscène offre, en revanche, une intéressante perspective des lendemains désenchantés, alors qu'une marquise ou une comtesse, dont on

55. Nougaret, *Lucette ou le Progrès du libertinage* [1765], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 4, p. 359-360.

56. Anonyme, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle* [1785], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, t. 4, *op. cit.*, p. 90.

57. *Ibid.*

n'avait retenu que la décence des propos et le jeu du discours allusif, se découvre une *galanterie*, forme polie pour signifier une maladie vénérienne. En proposant une alliance entre les vices de la bonne société et les mœurs crapuleuses des bas-fonds, alliance que lui refuse le roman mondain, le roman obscène pose un regard qui englobe le monde du libertinage et revendique un espace où s'abolissent privilèges de caste et distinctions hiérarchiques. C'est en ce sens, du moins, que le cynique auteur du *Colporteur*, François-Antoine Chevrier, met en scène ce va-et-vient entre deux univers – que Crébillon avait, pour sa part, définitivement dissociés – en traçant la généalogie de la « maladie » de Belise :

[Après avoir quitté le marquis de Sarzanne] Belise passa une nuit douce ; tel est l'effet du destin ; un plaisir vif précède toujours un grand mal. La comtesse à son réveil s'examina, et ses découvertes la frappèrent. – « Le marquis, s'écria-t-elle, serait-il assez malhonnête homme ! ah ciel ! en quel état suis-je ? » [...] [Elle fit alors porter] un billet de sa part au marquis de Sarzanne ; celui-ci vint s'expliquer avec la comtesse, et s'excusant de bonne foi de l'ignorance où il était de sa situation, il s'en plaignit à la Deschamps de l'Opéra, qui rejeta ce malheur sur un ministre étranger, lequel l'attribua à la femme d'un fermier général ; celle-ci imputa la cause de cette indisposition à un guidon des Mousquetaires, qui soutint qu'elle venait d'une épicière du quartier, qui jura que depuis six mois elle ne parlait qu'au frère quêteur des Capucins ; ce religieux s'en prit vivement à la duchesse de ***, laquelle protesta qu'elle ne recevait chez elle qu'un abbé portugais, qui avoua qu'il avait eu une conversation fort tendre avec Mademoiselle Brillant de la Comédie-Française ; l'actrice, pour se disculper, jeta sa faute sur le marquis de C*** mais comme ce seigneur avait été tué à Rosback, les recherches n'allèrent pas plus loin, et

la généalogie de la maladie dont Belise venait d'être frappée demeura imparfaite⁵⁸.

Ce passage pourrait se lire comme la synthèse drolatique d'un roman-liste – lequel fait état des bonnes fortunes du libertin de qualité –, mais prend une tournure gaillarde qui, en présentant cette galerie d'une manière retorse, en pervertit l'aspect idéalisant. Du coup, l'exaltation et les troubles du désir trouvent un dénouement qui s'écarte des voluptés de l'atmosphère éthérée des boudoirs et des grâces auxquelles prétend l'univers clos de la séduction aristocratique.

Pensée en fonction d'une réalité destinée à déconstruire la part d'illusion dont se nourrit l'image omniprésente d'une « belle nature » captive des caractères de fixité et d'uniformité qui la définissent, la représentation du corps vérolé se veut un témoignage du mouvement incessant de la vie et du désordre « naturel » qui l'anime. Inscrite dans une nature qui se veut foisonnante et imprévisible, libre et impétueuse, la vérole en constitue, malgré tout, l'un des aspects les plus angoissants, alors que l'évocation du séjour à Bicêtre devient l'un des lieux communs du roman obscène. Margot, qui y sera conduite, raconte son expérience en des termes qui, malgré le caractère ludique du discours, laisse percer une inquiétante réalité :

La première cérémonie qu'il m'y fallut essayer fut d'être examinée et patinée par quatre ou cinq carabins de Saint-

⁵⁸. François-Antoine Chevrier, *Le Colporteur. Histoire morale et critique* [1761], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 772-773.

Côme, lesquels concluant, d'une voix unanime, que j'avais le sang vicié, me condamnèrent, sans appel, à faire quarantaine, *hic et nunc*. Après avoir été dûment préparée, c'est-à-dire, saignée, purgée et baignée, je fus ointe de cette graisse efficace où sont enveloppés mille petits corps globuleux qui, par leur action et leur pesanteur, divisent et raréfient la lymphe, et lui rendent la fluidité naturelle⁵⁹.

Enfin, si certains romans abordent le mal vénérien sur le mode de la dérision et le signalent comme un écueil inévitable de la vie du libertinage – particulièrement dans les romans de la prostitution –, cette question commande parfois un ton moralisateur et s'accompagne de descriptions effrayantes. Certes, c'est avec une certaine désinvolture que la Cauchoise mentionne ce « jeune marquis parisien auquel [elle] avai[t] donné la vérole et qui, loin de se venger, [lui] amena des pratiques pour avoir, disait-il, des confrères⁶⁰ ». Nougaret, en revanche, trace un tableau des plus sombres de la dégradation physique et des souffrances qu'endurent Lucette et Lucas :

[...] une maigreur affreuse les minait insensiblement. Ils ressemblaient à des spectres. Leurs yeux éteints avaient peine à soutenir la clarté. Un visage pâle, livide, une poitrine faible, une voix cassée et mourante, tout cela annonçait les progrès du mal. Leur corps dépérissait chaque jour.

Enfin, ils ne peuvent plus se soutenir, ils n'ont qu'un souffle, leurs jambes tremblantes s'affaiblissent à chaque pas. Le moindre mouvement leur arrache des cris. Ils se partagent leur lit de douleur : un peu de paille [...]. Ils tombent, et s'étendent en gémissant sur ce funeste grabat.

59. Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 694.

60. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre*, op. cit., p. 405.

Ils appellent la mort avec des cris plaintifs [...] ⁶¹.

Le roman se ferme alors sur l'apologie de l'innocence et de la paix que connaissent ceux qui vivent à la campagne. C'est, du reste, en s'appuyant sur une semblable morale édifiante que Rétif de La Bretonne décrit la déchéance d'Ursule, son roman *La Paysane pervertie* portant en sous-titre, on s'en souviendra, ou *Les Dangers de la ville* :

Je suis dévorée d'ulcères, écrit-elle à Zéphire ; mon cadavre infect me fait horreur à moi-même ; je me dégoûte de ce que j'ai touché : des os découverts, & non des doigts, tiennent ma plume [...]. Ma langue gonflée sort de ma bouche ulcérée ; mon sein flétri est disparu : deux plaies remplacent ma gorge [...] Le reste de mon corps fait horreur, & je souffre horriblement [...] ⁶².

C'est, enfin, sur une leçon de morale destinée à instruire Zéphire – et le lecteur – que se termine cette lettre désespérée : « viens te pénétrer d'horreur pour le vice [...] viens frémir ! viens voir au plus bas degré de la douleur & de la pourriture un corps vivant, rongé, qui n'est plus que la moitié de lui-même ⁶³ ».

Cependant, comme le signale Valérie Van Crugten-André, il ne faudrait pas « réduire le thème de la vérole à un simple motif édifiant destiné à montrer les effets pervers du libertinage et de la prostitution, ou à un cliché littéraire invariablement reproduit d'un

⁶¹. Nougaret, *op. cit.*, p. 462.

⁶². Rétif de La Bretonne, *La Paysane pervertie ou Les Dangers de la ville*, La Haie, chez la Veuve Duchesne, 1785, t. IV, p. 75-76.

⁶³. *Ibid.*, p. 76.

roman à l'autre⁶⁴ ». Et, en effet, le mal vénérien relève, dans le roman obscène, de l'ordre des choses de la vie – du moins de la vie libertine – dont il faut témoigner. De ce point de vue, l'esthétique du récit se confond avec les réalités d'un monde dont l'imaginaire s'identifiait à une marquise de Pompadour, née Poisson, et à une comtesse Du Barry, née Bécu, et qui a trouvé son expression la plus achevée, sinon la plus éloquente, dans la fin d'un monarque vérolé, dont le prestige n'était plus qu'illusion. Lisons, par exemple, les *Mémoires* de Besenval, où l'on voit comment s'achève, « dans l'air corrompu de Versailles⁶⁵ », le règne de Louis XV : « Dès qu'il fut mort, chacun s'enfuit de Versailles. [...] On se dépêcha d'enfermer le corps dans deux cercueils de plomb qui ne continrent qu'imparfaitement la peste qui s'en exhalait⁶⁶ ». Jouant entre la fiction et la réalité, Margot affirmera avoir fait connaissance, lors de son séjour à Bicêtre, « avec quelques demoiselles que je ne nommerai point, de peur de déplaire aux premiers du royaume, dont elles sont devenues les idoles⁶⁷ ». Mirabeau trace d'ailleurs un tableau assez cynique du monde de la cour en décrivant une « grosse baronne » qui, du cocher au laquais, « met tout sur les dents », et la Saute-au-Corps comme « l'auberge des

64. Valérie Van Crugten-André, *op. cit.*, p. 206.

65. Patrick Wald Lasowski, *Libertines*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1980, p. 59.

66. Pierre-Victor, baron de Besenval, *Mémoires du baron de Besenval*, Paris, Baudouin Frères, coll. « Collection des Mémoires relatifs à la Révolution française », 1821, t. 1, p. 306.

67. Fougeret de Monbron, *op. cit.*, p. 694.

gardes du roi. Elle deviendra gargote, et [alors, prévient-il], gare à la vérole ». Quant à la comtesse de Minandon, elle a donné « une chaudepisse » à un Monseigneur, dont il a peine à se remettre⁶⁸.

Si elle constitue parfois une concession à la morale, la vérole, dans la plupart des romans obscènes, renvoie plutôt aux aléas de la vie et traduit, sur un mode réaliste, les dangers auxquels s'expose le libertin. Et, si la mort est au rendez-vous, cela demeure l'une des conséquences tragiques d'un défi lancé à la vie. Ainsi, un « charmant cavalier » déclarera à la Cauchoise, qui lui a donné la vérole, qu'il l'avait « bel et bien cherchée » et que, comme nombre de jeunes gens, il ne voulait pas « retourner en province sans avoir une bonne et forte galanterie dans [ses] culottes⁶⁹ ». Il appartiendra à Sade de faire de la vérole un châtiment et de quitter le mode adopté par le roman obscène, dans lequel subsiste encore une forme d'espérance et de joie de vivre à travers le pessimisme qui perce sous l'écriture, comme en fait foi ce passage de la *Cauchoise* :

Foutant toujours [...] avec des prêtres, n'auraient-ils pas dû, hélas ! me garantir par leurs prières d'une petite vérolique qui m'a gâtée au point que, ne sachant plus que faire en attendant que mon teint se ranime un peu, j'écris ces *Mémoires* dans des moments autrefois si précieux, que je n'employais alors qu'à remuer le cul ? Maudite maladie ! Infirmité cruelle ! Qui, m'ayant ôté le peu d'agréments que j'avais reçu de la nature, me met dans le cas de me faire *maquerelle* ou *janséniste*⁷⁰.

68. Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *op. cit.*, p. 82-83.

69. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre*, *op. cit.*, p. 461.

70. *Ibid.*, p. 470.

Sade marquera le motif littéraire de la vérole du sceau indélébile de la violence et de la mort en en faisant le résultat d'une punition volontairement appliquée dans le but de détruire. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, ayant à déterminer la manière dont on exécutera madame de Mistival, Dolmancé décide du châtiment final qui, dit-il, offre l'avantage de donner une « cruelle maladie » dont les impressions dureront dans le temps :

J'ai là-bas un valet muni d'un des plus beaux membres qui soient peut-être dans la nature, mais malheureusement distillant le virus, et rongé d'une des plus terribles véroles qu'on ait encore vues dans le monde ; je vais le faire monter, il lancera son venin dans les deux conduits de la nature de cette chère et aimable dame⁷¹.

Inscrite dans la chair comme condamnation et comme objet d'horreur, la vérole, dans l'invention romanesque sadienne, témoigne d'une nature destructrice qui, secondée par l'homme, profane le corps en lui imprimant, de manière brutale, un sceau mortifère. La laideur de la vérole n'est plus, dès lors, que la marque infâmante d'un pouvoir et d'une contrainte fatidique exercés par l'homme sur l'homme au nom d'une nature en rut.

3. La laideur du bourgeois

⁷¹. Sade, *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux* [1795], présentation, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, p. 200-201.

Le rapport qu'entretient le roman obscène avec la laideur n'est pas, par ailleurs, sans témoigner d'un monde où s'affirme, tout au long du XVIII^e siècle, le rôle de plus en plus évident que joue la bourgeoisie dans l'organisation sociale. Mus par le désir de s'enrichir, de s'élever dans la hiérarchie et d'accéder à une forme de pouvoir, les bourgeois participent à la vie culturelle et intellectuelle de la nation et y exercent une certaine influence, les professionnels apparaissant, de plus en plus, comme des « hommes savants, compétents et responsables grâce à la modification de leurs savoirs et de leurs pratiques, et à la dimension publique de l'activité de quelques-uns⁷² ». Toutefois, cette bourgeoisie qui occupe de multiples fonctions se voit encore reprocher l'aspect utilitariste auquel renvoient les professions qu'elle exerce. Aussi, bien que la question de l'intérêt personnel – considéré du point de vue financier – soit devenue plus complexe qu'elle ne l'était au cours du Grand Siècle, où l'on se bornait à dénoncer une attitude mercantile, le regard que l'on jette sur le bourgeois reste-t-il encore empreint d'une certaine suspicion. Tout dépend, en fait, de la manière dont est perçue la recherche de cet intérêt. Comme le remarque Norbert Elias, pour le « bourgeois-professionnel [...] le calcul des gains et pertes de chances monétaires joue un rôle primordial ; dans le type aristocratique c'est le calcul des

72. Laurence Croq, « Bourgeoisie professionnelle, talents », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 171.

chances de puissance par le moyen du prestige et du statut⁷³ », les milieux fréquentant la cour acceptant même de risquer une perte financière pour y accéder, ce qui, dans la perspective bourgeoise, ne pouvait être considéré.

Dans cette société d'ordres hiérarchisés, les « magistrats et fonctionnaires de haut rang, les fermiers généraux », de même que les « intellectuels bourgeois », luttent pour que « leur statut soit reconnu et entouré de la puissance et du prestige auxquels ils prétendent⁷⁴ ». Dans ce même contexte, une noblesse de plus en plus menacée par la ruine cherche à rivaliser avec les dépenses, voire les extravagances auxquelles se livrent les couches bourgeoises ascendantes :

Le train de vie des financiers retentit sur celui des grands seigneurs. L'aiguillon de la mode, qui est maintenant fixée par les financiers, stimule aussi la noblesse. Ne pas s'y conformer équivaut à une perte de prestige. Or, les prix augmentent sans cesse. Les besoins d'argent de la noblesse s'accroissent, tandis que leurs rentes restent stationnaires⁷⁵.

En retour, plusieurs familles bourgeoises cherchent à se distinguer en adoptant les comportements de l'aristocratie, et aspirent à s'intégrer à la société de cour. Cette concurrence, suscitée par le

⁷³. Norbert Elias, *La société de cour*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et par Jeanne Etoré, préface de Roger Chartier, Paris, Champs-Flammarion, 1985, p. 81.

⁷⁴. *Ibid.*, p. 41.

⁷⁵. *Ibid.*, p. 45. « Il n'y a pas encore long-tems, écrit Charles Pinot Duclos, que les Financiers ne voyoient que des protecteurs dans les gens de condition, dont ils sont aujourd'hui les rivaux » (« Sur les Gens de Fortune », dans *Considérations sur les mœurs de ce siècle* [1751], Paris, Prault/Durand, (4^e éd.) 1764, p. 224-225).

pouvoir économique, va également se déployer dans l'univers du libertinage romanesque – sinon dans celui de la vie réelle – alors que les financiers prétendent aux plaisirs et aux vices élégants que pratique une aristocratie oisive et frivole. Si Robert Mauzi trace un portrait idéalisé de la bourgeoisie⁷⁶, la réalité semble beaucoup plus nuancée. L'étude d'Érica-Marie Benabou met d'ailleurs en évidence cet attrait, pour les « filles du monde », des financiers, magistrats ou fermiers généraux qui « répartissent leurs habitudes entre les maisons de la Dhosmont, la Lafosse, la Baudouin, la Montbrun, la Montigny, la Dufresne, la Hecquet⁷⁷ », toutes étant des maquerelles fort connues des milieux de la police. Le « fils de Moreau », par exemple, haut magistrat, « fréquente comme son père la maison de la Dhosmont », qu'il a connue par Séguier, lui-même « Avocat Général⁷⁸ ». Si Robert Mauzi parle de rectitude morale inébranlable chez le bourgeois, Benabou insiste plutôt sur une attitude marquée par le souci de « garder un caractère privé » à ses plaisirs. Cette

76. « Du début à la fin du siècle, les traits fondamentaux du bourgeois demeurent les mêmes. On rencontre toujours le même idéal d'ordre, de travail, et de bonheur domestique. [...] D'un bout à l'autre du siècle [...] le bourgeois ne cesse d'affirmer et de décrire la réalité de son bonheur, qu'il oppose à la condition frivole des gens du monde, comme à la situation misérable de la "populace". Ce bonheur, il l'éprouve comme un bonheur mérité, justifié [...] par la rectitude de sa vie personnelle [...]. Le bourgeois demeure à cet égard le champion de la bonne conscience. Il réalise, mieux que quiconque, le grand rêve de l'époque, qui tend à concilier la jouissance et la vertu » (Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, (1960) 1967, p. 288-289).

77. Érica-Marie Benabou, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 233.

78. *Ibid.*, p. 234.

recherche de l'intimité serait dictée principalement par « la crainte de tacher leur réputation, pour les magistrats, ou que cela se sache [...] dans leur famille pour d'autres⁷⁹ ». Certains useront de stratagèmes étonnants pour dissimuler leur débauche. Ainsi, en septembre 1752, le journal de La Dhosmont révèle qu'elle a envoyé « à M. Degbert, conseiller au Parlement de Bordeaux, “une femme de cinquante ans, petite, assez laide. C'est ainsi qu'il les veut pour n'être pas soupçonné dans sa maison”⁸⁰ ». Enfin, comme le signale encore Benabou, outre cette volonté « de cacher leurs frasques, il y a peut-être chez les clients l'amorce du désir de sexualité individuelle secrète et close qui sera en partie celle d'un XIX^e siècle bourgeois⁸¹ ».

Ces bourgeois parvenus se retrouveront dans l'univers du roman obscène, qui reconduit leurs comportements les moins avouables. Ils constitueront, du reste, l'essentiel des amants que connaîtra Margot, les gens de condition, écrit-elle, n'étant « pas toujours les plus opulents⁸² ». Toutefois, ceux qui ne soupirent « que l'argent à la main⁸³ » deviennent, dans le roman, l'objet d'une charge, voire d'un mépris qui s'incarne dans les descriptions physiques, langagières ou comportementales qu'on en fait. La laideur se révèle constante chez le bourgeois, cet être solennel et rustaud, qui affecte

79. *Ibid.*, p. 235.

80. *Ibid.*, p. 236.

81. *Ibid.*

82. Fougeret de Monbron, *op. cit.*, p. 723.

83. *Ibid.*, p. 707.

« un air de noblesse » que vient démentir « son visage trivial⁸⁴ ». Mondor, ce « grave financier » possédant un château auprès duquel celui du prince de *** « paraissait une chaumière », est présenté comme un petit homme « haut de trois pieds et demi », chancelant « sur ses grosses et courtes jambes » et dont la tête « a presque autant d'ampleur que tout son corps⁸⁵ ». Il fera d'ailleurs sa cour à Lucette dans les règles de l'art financier qu'il maîtrise : « Je veux acheter une action sur votre jolie personne. J'ai calculé vos charmes [...] Ne faites point de soustraction, acceptez mon cœur et je vous jure, comme trois et quatre font sept, que je serai toujours votre très humble serviteur, Mondor⁸⁶ ». Le sous-fermier de Margot sera décrit comme ayant

la plus assommante figure de maltôtier qu'il soit possible de voir. Qu'on se peigne une tête carrée adhérente à des épaules de portefaix, des yeux hagards et féroces ombragés d'un sourcil fauve, un petit front sillonné, un large et triple menton, un ventre en poire, soutenu sur deux grosses jambes arquées, terminées par deux pieds plats en forme de patte d'oie. Toutes ces parties réunies ensemble, et chacune exactement en sa place, composaient ce mignon de finance⁸⁷.

84. *Ibid.*, p. 732. La Cauchoise pénètre dans un riche appartement dont l'opulence la persuade qu'elle aura « affaire à un des plus grands financiers. [...] c'était effectivement un financier [...] il était dans un fauteuil qu'il remplissait en entier de l'ampleur de son embonpoint. Du reste il était, ainsi que le sont presque tous les gens de cette classe aujourd'hui bien malmenée, surtout en France, il était, dis-je, laid à faire peur » (Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre*, *op. cit.*, p. 417-418).

85. Nougaret, *op. cit.*, p. 286-287.

86. *Ibid.*, p. 299.

87. Fougeret de Monbron, *op. cit.*, p. 691.

Ce « mignon », enfin, tout à ses finances, déclare brusquement à Margot qu'il n'a pas « le loisir de rester en contemplation » : « On m'attend à notre assemblée. Expédions⁸⁸ ». Il se met alors en devoir de satisfaire ses sens avec la même application pompeuse et rigide qu'il met à accomplir ses obligations, et se sauve, l'exercice achevé, « de la même ardeur que quelqu'un qui fuit ses créanciers⁸⁹ ». Un magistrat, pour sa part, sera représenté « vêtu de noir, étayé sur deux jambes grêles, droit, raide et engoncé », portant une perruque « surchargée de poudre » et exhalant « une odeur d'ambre et de musc à faire évanouir les gens les plus aguerris aux parfums⁹⁰ ». Quant au sieur Gr*** M***, qui tient « en sous-ferme les appas des filles du Théâtre lyrique », il est dépeint comme

un grand homme sec de couleur tannée, flegmatique, et d'un abord froid à morfondre les gens. Il était en robe de chambre volante et sans culotte. Les zéphirs badinant avec sa chemise découvraient par intervalles deux grandes cuisses livides et racornies, au bas desquelles pendaient tristement les flasques débris de sa virilité⁹¹.

Dans ces représentations d'un libertinage embourgeoisé, où la laideur est volontiers associée à une impuissance dont on gratifie généralement la figure de l'aristocrate usé de débauche, perce une pensée critique qui cherche à déconstruire l'image idéalisée que

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*

90. *Ibid.*, p. 688.

91. *Ibid.*, p. 704.

donne de lui-même le milieu bourgeois – « ces prétendues honnêtes gens⁹² » – et, du coup, à rabaisser cette morgue qu’adoptent certains hauts personnages dans leur volonté d’imiter un monde auquel ils prétendent accéder. La laideur, dans ce contexte, contribue à inventer une caricature destinée à illustrer de manière concrète une attitude qu’on juge ridicule. Tirailé entre son désir sexuel et son inquiétude d’être découvert, le bourgeois s’insinue dans l’univers du libertinage en « voilant d’un manteau de grisaille le conflit de ses sens et de sa cassette⁹³ ». Contrairement à cette frivolité par laquelle se distingue une aristocratie libertine ne vivant que pour le plaisir, ces messieurs, nous dit Lucette, « sont exigeants [et] donnent peu de plaisir⁹⁴ ». Car, si le bourgeois aspire à fréquenter les mêmes milieux crapuleux que certains aristocrates, il n’adopte pas pour autant l’attitude insouciante du petit-maître ou du jeune fat qui cherche à faire son éducation en multipliant les intrigues dans toutes les sociétés. Le bourgeois reste grave et compte les appas de ses amantes comme il le fait de ses intérêts en affaire. C’est, du moins, ce que constate mademoiselle Julie, qui vient de passer une « entrevue » avec l’un de ces « hommes singuliers » qui voudraient que « la nature formât tout exprès des femmes pour eux » : « [i]ls trouvent l’une trop

92. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d’une courtisane célèbre*, op. cit., p. 418.

93. Charles Hirsch, « Préface », Anonyme, *Correspondance d’Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle*, op. cit., p. 54.

94. Nougaret, op. cit., p. 100.

grande, l'autre trop petite, il faudrait qu'elle fût brune quand elle est blonde, les yeux ne sont pas assez langoureux, la bouche est trop grande, le pied pas assez mignon, etc. etc.⁹⁵ ». La volupté, dès lors, perd de son agrément et de son énergie pour ne plus devenir qu'un « effet commercable⁹⁶ ». Si le libertin mondain maîtrise son univers par l'artifice et l'apparence, le bourgeois, quant à lui, cherche à le dominer par les effets sonnants de sa « cassette ». Ce pouvoir financier, il semble que le roman obscène, par la représentation de la laideur, se soit donné pour mission de le stigmatiser parce qu'il symbolise, tout comme l'image artificieuse que projette le mondain, un empire qui s'exerce sur la nature et sur les passions.

4. La laideur et les caractères des nations

Le roman élargit encore ce tableau en présentant des portraits que l'on pourrait volontiers croire tirés de la caractérologie des nations qui « associe des propriétés morales à des lieux géographiques⁹⁷ ». Si Théophraste a procédé à un « découpage de l'espace – de l'espace moral – en distribuant les divers caractères sur

95. Anonyme, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle*, op. cit., p. 82.

96. *Ibid.*, p. 200.

97. Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 91. Pour une analyse plus détaillée, voir le chapitre IV, « Les caractères des nations », p. 87-104.

une mappemonde de la nature humaine⁹⁸ », cette classification, qui entend étudier les rapports entre caractère et lieu en s'appuyant sur une théorie des climats, demeure proche « du principe même et de l'esprit⁹⁹ » de l'entreprise théophrastienne tout en l'élargissant à une anthropologie qui s'intéresse aux comportements respectifs des nations. D'ailleurs, comme le rappelle Louis Van Delft,

dès l'Antiquité, [...] se constitue un corps d'observations d'ordre géographique, climatologique, historique, médical, physiognomonique, psychologique..., qui, toutes, tendent à différencier, à caractériser les diverses nations¹⁰⁰.

Cette étude des caractères des nations, avec laquelle renouera la Renaissance, se propose de décrire les diverses caractéristiques permettant de situer l'Autre en peignant ses ridicules, ses passions, ses vices ou ses vertus¹⁰¹. On en tire des tableaux qui représenteront, par exemple, l'Espagnol, arrogant et vénérant l'honneur et la gloire ; le Français, léger, enfantin et, paradoxalement, aimant la guerre ; l'Italien, faux ; le Russe, méchant et grossier ; l'Allemand volontiers ivrogne et l'Anglais, recherchant son bien-être¹⁰². On se rappellera, sur ce point, de la position de Bouhours qui, dans *Les entretiens*

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*, p. 87.

100. *Ibid.*, p. 95.

101. Voir *ibid.*, p. 91. Cet intérêt pour l'étude des caractères des nations connaîtra une fortune considérable jusqu'au XVIII^e siècle, alors que de nombreux théoriciens tenteront d'établir des corrélations entre les mœurs des nations et les climats sous lesquels elles vivent. Parmi ces chercheurs, on retrouve Baltasar Gracián, Juan Huarte ou encore Jean Bodin. Montesquieu, pour sa part, y consacrera plusieurs pages dans son *Esprit des lois*.

102. Voir *ibid.*, p. 90.

d'Ariste et d'Eugène, accorde peu d'esprit aux Allemands, « le bel esprit » ne s'accommodant « point du tout avec les tempéramens grossiers & les corps massifs des peuples du Nord¹⁰³ ». Bien que plus modéré et plus nuancé dans ses propos, l'abbé Du Bos soutient, dans ses *Réflexions critiques*, que « si la diversité des climats peut mettre tant de variété & tant de différence dans le teint, dans la stature, dans le corsage des hommes [...], elle doit mettre une différence encore plus grande entre le génie, les inclinations & les mœurs des nations¹⁰⁴ ». Et l'on connaît, par ailleurs, la manière dont Montesquieu insiste, dans *De l'esprit des lois*, sur le rapport qu'entretiennent les lois « avec la nature du climat » en montrant « combien les hommes sont différents dans les divers climats¹⁰⁵ ».

Les distinctions auxquelles convie une telle théorie seront reconduites, dans l'invention romanesque, dans la description de personnages dont les comportements malséants, voire grossiers, se redoubleront d'une laideur physique, le corps devenant ce lieu concret destiné à illustrer les caractéristiques morales avilissantes que l'on prête à diverses nations. Tout en prolongeant une pensée

103. Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], Amsterdam, Jacques le Jeune, (nouvelle édition) 1682, p. 231.

104. Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, (7^e éd.), Paris, Pissot, 1770/Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. II, sect. XV, p. 267.

105. Montesquieu, *De l'esprit des lois* [1748], introduction, chronologie, bibliographie, relevé de variantes et notes par Robert Derathé, Paris, Classiques Garnier, 1973, t. I, p. 245. On se rappellera que, sur la page de titre de l'édition originale publiée à Genève, on pouvait lire : *De l'Esprit des Loix, ou du rapport que les Loix doivent avoir avec la Constitution de chaque Gouvernement, les Mœurs, le Climat, la Religion, le Commerce, &c.*

qui, on le constate, reste encore bien vivace à la fin du siècle¹⁰⁶, le roman obscène insiste particulièrement sur la manière dont les mouvements intimes s'éprouvent dans le corps, la laideur projetant l'image réalisée de l'Autre, un Autre qu'on n'hésite pas à ridiculiser. Si l'on convient que les auteurs témoignent d'un certain chauvinisme – pour ne pas dire d'un chauvinisme certain –, la représentation des caractères des nations, en se redéployant dans le roman, n'est cependant pas sans refléter certaines croyances et opinions indissociablement liées à une esthétique du laid.

Un baron allemand sera ainsi peint, par mademoiselle Julie, comme un lourd seigneur rustre et grossier, n'ayant aucune idée de l'amour :

La porte était à peine fermée que mon baron, se précipitant sur moi, m'accabla du poids énorme de son corps. Et sans autre préambule, sans dire un seul mot, se mit à même de gagner son argent. Après s'être ainsi brutalement satisfait, il m'a tracassée, maniée, retournée jusqu'au moment où l'on est venu dire que le souper était servi. [...] Enfin, il a tant mangé et tant bu qu'on a été obligé de le porter dans sa voiture¹⁰⁷.

De cette désagréable expérience, mademoiselle Julie tire une petite morale en affirmant que les « barons allemands » sont de « sots personnages » qui « payent mal et ne donnent aucun agrément¹⁰⁸ ».

106. Sade affirmera encore, dans *L'Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, que la conscience « n'est pas une chose uniforme ; elle est presque toujours le résultat des mœurs et de l'influence des climats » (*op. cit.*, p. 186).

107. Anonyme, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle*, *op. cit.*, p. 84-85.

108. *Ibid.*, p. 85.

Morale dont il nous faut conclure que la sottise, chez les représentants des peuples du Nord, ne trouve pas grâce aux yeux d'une amante, contrairement à ces hommes – Français, il va sans dire – dont la Cauchoise loue la capacité à satisfaire « Vénus et la volupté¹⁰⁹ », bien qu'étant dépourvus d'esprit. Les commentaires de mademoiselle Julie évoquent, du reste, ce jugement de Bouhours, qui s'est plu à décrire les Allemands comme ayant « des tempéramens grossiers » et des « corps massifs ». Margot renverra sensiblement à cette même perception en traçant le portrait d'un baron, « fils d'un gros marchand de Hambourg » : « Je ne crois pas qu'il soit jamais sorti de la Germanie un plus sot et plus désagréable animal. Il était haut d'une toise, [...] bête au dernier degré, et ivrogne à toute outrance¹¹⁰ ». Dans son *Avis à une demoiselle du monde*, le frère Alexis reconduit d'ailleurs certains des traits attribués à quelques nations et que les préjugés de l'époque contribuent à véhiculer :

Si un étranger et un Français, également à leur aise, se trouvent en concurrence auprès d'elle, qu'elle n'hésite pas à se déclarer en faveur du premier [...] si elle a affaire à quelques mylords de la Cité de Londres. Ce sont des gens qui, quoique des cancres au fond, sont capables de se ruiner par orgueil pour qu'on les croie plus riches que nous.

Elle fera très prudemment pour le bien de sa santé d'éluder la connaissance des Américains, Espagnols et Napolitains, eu égard à la maxime : *Timeo danaos et dona ferentes*¹¹¹.

109. Voir *supra*.

110. Fougeret de Monbron, *op. cit.*, p. 709-710.

111. *Ibid.*, p. 709.

Dans *Ma conversion*, le libertin de Mirabeau, s'il ne rencontre pas de baronne allemande, fait toutefois la connaissance de madame Fortendiable, une « Américaine riche comme Crésus ». Le tableau qu'il peint de cette « déesse » ne laisse pas d'étonner :

Ce qui me tourmentait, était d'entendre, dans un cabinet voisin, une voix d'homme, dont les gros éclats me mettaient en souci : enfin, la porte s'ouvre, qui serait-ce ? Ma déesse ... Mais foutre quelle femme !

Imaginez-vous un colosse de cinq pied six pouces ; des cheveux noirs et crépus ombragent un front court, deux larges sourcils donnent plus de dureté à des yeux ardents, sa bouche est vaste ; une espèce de moustache s'élève contre un nez barbouillé de tabac d'Espagne ; ses bras, ses pieds, tout cela est d'une forme hommasse, et c'est sa voix que je prenais pour celle du mari¹¹².

Cette figure grotesque, à laquelle Mirabeau refuse toute féminité, est révélatrice du jugement que l'auteur porte sur les Américains. La laideur est ainsi convoquée pour suggérer un rapport étroit entre ce climat rude et cette vie presque primitive qui définissent l'Amérique de l'époque. Le laid s'enracine dans l'expérience vécue, masculinise la femme qui n'évoque plus, dès lors, ce joli bibelot fragile ornant les boudoirs. « Vous pensez bien, déclare donc le libertin, que nous ne parlons pas de sentiment. Est-ce qu'elle s'embarrasse de ces foutaises-là¹¹³ ? » Masculinisée, la femme américaine se confond d'ailleurs avec le financier, qui n'a pas bonne presse chez Mirabeau :

¹¹². Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *op. cit.*, p. 53 et p. 54.

¹¹³. *Ibid.*, p. 56.

« Nous voyons sa maison, son magasin qui est de l'or en barre ; les trésors des trois parties du monde s'y rassemblent¹¹⁴ ». En somme, dans le roman obscène, si la laideur contribue clairement à déconstruire le préjugé rattaché à une esthétique faisant de la beauté corporelle et de la vertu le principe ultime de la représentation du monde, il arrive qu'elle serve d'autres desseins, ceux-là bien enracinés dans la réflexion morale, voire les préjugés, qui traversent l'époque. Le laid permet alors de dessiner les contours d'une pensée qui se réfracte dans ces corps enlaidis, témoins des questionnements, des incertitudes et, parfois, des erreurs qui sont étroitement tissés à l'expérience humaine.

De ces multiples représentations de corps hideux, il faut d'abord conclure que le laid constitue l'un des motifs essentiels de l'invention romanesque obscène. Encore importe-il de bien saisir la portée de cette esthétique de la laideur dans ce qu'elle apporte à l'histoire du roman et à celle des idées. Comme l'a signalé Georges May, les romanciers se sont vite vus confrontés à une critique fondée sur des préventions à la fois esthétiques et morales, leurs détracteurs les accusant d'encourager les conduites immorales et de cultiver une

114. *Ibid.*

prose volontiers tournée vers « l'invraisemblance et l'irréalisme¹¹⁵ ». Or, « dans la mesure où il leur est apparu difficile, sinon impossible, de satisfaire à la fois et par les mêmes œuvres aux exigences impliquées par ces deux systèmes de valeurs », les romanciers furent placés « devant un dilemme¹¹⁶ ». Dilemme que les auteurs de romans libertins n'ont pas vraiment réglé, si ce n'est en faisant précéder leurs ouvrages de préfaces dans lesquelles, on l'a vu, tout l'artifice de l'éloquence est mis au service d'une volonté de se prémunir contre une opinion hostile. Si les nobles idéaux que soutiennent ces préfaces paraissent incompatibles avec les idées qui se dégagent de la lecture des textes libertins, on remarque cependant, dans les choix qui dictent l'écriture, une nette divergence, le roman mondain étant enclin à cultiver un art de l'illusion et de l'idéalité que dénonce, pour sa part, le roman obscène. À y regarder de plus près, en fait, on constate que l'esthétique de la laideur, parce qu'elle permet de s'éloigner des images idéalisées que réclame la notion de « belle nature », pourrait bien se penser comme l'emblème d'une résistance, en offrant un démenti aux allégations d'invraisemblance dont on taxe généralement le roman. Le réalisme qu'affichent alors des romans tels *Margot la ravaudeuse*, *La Cauchoise* ou encore *Ma conversion*, signale le choix délibéré des auteurs d'inscrire leurs textes dans un vérisme

¹¹⁵. Georges May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses universitaires de France/New Haven, Yale University Press, 1963, p. 20.

¹¹⁶. *Ibid.*, p. 15.

qui se revendique d'une nature qu'on se refuse, selon l'expression de Montaigne, à « artialiser ».

Sans doute Georges May affirme-t-il que ces romans ne viseraient qu'à choquer « ouvertement et agressivement [...] la bonne compagnie¹¹⁷ » et n'offriraient, en outre, aucun intérêt pour « l'art réaliste¹¹⁸ ». Mais ce serait peut-être oublier alors que cette « bonne compagnie » constitue bien souvent le public par excellence de cette littérature – et qu'elle n'hésite pas, à l'occasion, à produire ce genre d'écrits –, tant et si bien que la représentation de corps obscènes, pour immorale qu'elle soit, n'en reste pas moins un aspect des plus remarquables d'un rapport au monde de plus en plus soucieux de rendre son âpreté et sa réalité. Certes, pour qui ne s'attarderait qu'au caractère pornographique de ces romans, il est facile d'en oublier les enjeux esthétiques et de n'y voir que des tableaux gratuits, destinés à outrager les bonnes mœurs et à entretenir le voyeurisme des lecteurs. Toutefois, une lecture plus attentive y fait aussi apercevoir une esthétique de la laideur qui, on l'a vu, parcourt l'ensemble de ces ouvrages. Dès lors, il ne s'agit plus de juger le roman obscène à l'aune d'une morale qu'on offense, mais de penser son inscription décisive dans l'histoire de l'émergence d'un réalisme, le laid obligeant le lecteur à pénétrer dans l'univers sensible des corps vieilliss,

¹¹⁷. *Ibid.*, p. 200.

¹¹⁸. *Ibid.*, p. 199.

affaiblis, vérolés ou usés de débauche, bref, en lui présentant, comme le réclamait Diderot, non plus l'idéal d'une image de Vénus, mais le « portrait de quelqu'une de [s]es voisines¹¹⁹ ». C'est donc par l'esthétique de la laideur que le roman obscène, tout à la fois, critique la tradition artistique classique, orientée vers le seul beau et la seule vertu, et confirme son ancrage dans la réalité. Du coup, les textes obscènes permettent sans doute de repenser, sous un éclairage différent, l'avènement du roman réaliste du XIX^e siècle, le plus grand mérite des écrivains se réclamant alors de la laideur n'ayant peut-être été, finalement, que d'avoir théorisé une esthétique qu'avaient pratiquée, bien avant eux, les auteurs d'écrits obscènes du siècle des Lumières.

Enfin, si l'inscription du laid, dans le roman obscène, offre un point de vue à partir duquel il devient possible de reconsidérer le vérisme, elle permet également de comprendre les conditions présidant à l'essor d'une esthétique de l'énergie, telle qu'elle se manifeste dans le corps et dans le discours. De fait, l'alliance entre laideur et énergie suppose un vibrant plaidoyer en faveur de la réhabilitation des passions et de l'expression des forces vives de la nature humaine, question qu'il convient, à présent, d'approfondir.

¹¹⁹. Denis Diderot, *Les deux amis de Bourbonne* [1770-1773], dans *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, Québec, L'instant même, 2005, p. 339.

CHAPITRE II

CORPS ET DISCOURS AU PRISME D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉNERGIE

1. Entre invalides de Cythère et « crasseuses braguettes »

Dans une lettre adressée à Eulalie, Mlle de Rosimont lui offre ses vœux de « bonne année » tout en lui souhaitant, au seuil de cette année qui s'annonce, de n'être « jamais ratée¹ ». Ses propos ne sont pas sans évoquer, sur un mode ludique, un motif largement exploité dans le roman libertin. Ainsi, après avoir « goût[é] trois fois distinctement les joies du paradis de Mahomet » avec le frère Alexis, Margot interpelle ces « orgueilleux mondains » qui ne peuvent, devant un tel exploit, que reconnaître leur « insuffisance² » face à cette « machine plutôt faite pour meubler une culotte royale que la dégoûtante et crasseuse braguette d'un chétif fantassin de la milice de saint François³ ». Entre la décence mondaine, qui va de pair avec une sexualité dont l'ardeur « semble toujours menacée par l'impuissance », et une pornographie qui met en scène des héroïnes dotées d'un tempérament érotique précoce, tout en magnifiant

-
1. Anonyme, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle* [1785], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 4, p. 165.
 2. Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 704.
 3. *Ibid.*, p. 701.

l'« idéale virilité des personnages populaires⁴ », le thème de l'impuissance devient un lieu commun sur lequel s'édifie une morale de la nature. S'opposant à une esthétique de la délicatesse et de la suggestion, la franche énergie du corps consentant et désirant en appelle donc à ceux « qui n'ont point honte de leur *vit* et de leur *con*, et qui ne *foutent* point sans lumière⁵ ». C'est dans cet esprit que, « dégoûté » de la « jouissance méthodique⁶ » que lui offrent une dévote et une Présidente, le libertin de *Ma conversion* cherchait de nouvelles aventures quand le hasard le mène dans un village où il fait la connaissance d'une jeune paysanne de seize ans, laquelle « n'a que l'éloquence de la nature » :

mais combien elle est vive lorsqu'elle n'est pas corrompue !... Nous parlons peu, nous agissons davantage. [...] Et le joli petit cul de remuer, avantage inappréciable de l'éducation villageoise, elle n'est ni épuisée, ni énervée. [...] bientôt elle me rend secousse pour secousse ; elle ne se bat point les flancs pour s'évanouir ; mais quand elle décharge, chaque fibre est émue, son spasme même est animé. Déjà ses caresses prennent plus d'énergie ; [...] Sans se masquer d'une feinte pudeur, elle laisse parler ses désirs ; elle sait qu'ils sont innocents et que je partage son plaisir à les satisfaire⁷.

-
4. Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 38.
 5. Andréa de Nerciat, *Lolotte [Mon noviciat ou les Joies de Lolotte]* [1792], présenté par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Zulma, coll. « Champs érotiques. Collection Dix-huit », 2001, p. 181. C'est l'auteur qui souligne.
 6. Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *Ma conversion* [1783], dans *Œuvres érotiques de Mirabeau*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1984, p. 53.
 7. *Ibid.*, p. 122-123. On se rappellera que « énerver » prend ici le sens de « priver d'énergie, de force ». Cette valeur sémantique a été privilégiée jusqu'au XIX^e siècle, le sens moderne, « agacer, en provoquant la nervosité », n'ayant été attesté qu'en 1882 (« Énerver », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, t. 1).

La mise en scène de la vivacité et de l'énergie de cette jeune paysanne permet à Mirabeau de rappeler tous les poncifs d'un libertinage qui, pris dans le carcan de l'éthique mondaine, s'anéantit dans une impossible idéalité édifiée sur l'artifice et l'apparence. Dès lors, la réhabilitation des passions passe par une valorisation des désirs innocents de la nature, tout en jetant la suspicion sur un art de la séduction qui adopte les attitudes les plus convenues jusque dans le transport amoureux.

Ni « épuisée » ni « énervée » par une éducation qui aurait affaibli les pulsions et la force vive de sa nature⁸, la paysanne vit l'expérience de la jouissance amoureuse dans la totalité du consentement. Le voile est ainsi levé pour laisser percevoir des corps abandonnés à la seule impression des sens. Margot, de la même manière, loin de ces héroïnes vaporeuses qui ne se rendent qu'à la faveur d'un évanouissement permettant aux amants de conclure sans choquer les règles de la bienséance⁹, affiche sa volonté de participer à l'acte

8. On se souviendra des remarques de Diderot, qui constate que les peuples trop policés et poussant la délicatesse à l'excès n'ont plus que des mœurs « faibles, petites et maniérées » (Denis Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 262 et, de manière générale, tout le chapitre intitulé « Des Mœurs », p. 259-263).

9. Au prince qui lui raconte son souper avec Zobéide, et l'attitude qu'il y adopta, Almaïr s'écrit : « Comment peut-on être neuf à ce point-là ? Quoi ! une jolie femme vous aime, vous le dit tête à tête, vous accable de caresses, vous prie de vous en tenir là et *s'évanouit prudemment*, et vous n'en profitez pas ! Que demandez-vous donc de plus ? Savez-vous que c'est peut-être une des meilleures choses que les femmes aient imaginé depuis qu'elles existent,

sexuel. Un jeune palefrenier, « robuste et bien découplé », lui paraissant digne d'éteindre cette ardeur du désir qu'elle se découvre alors qu'elle a quatorze ans, voici en quels termes elle décrit comment elle fut « bien et dûment déflorée » : « Ah ! puissant dieu des jardins ! Quelles secousses ! quels assauts ! [...] Cependant de mon côté je m'évertuais de toutes mes forces, ne voulant pas avoir à me reprocher que le pauvre garçon eût supporté seul la fatigue d'un travail si pénible¹⁰ ». À la révélation du corps correspond l'évocation de Priape, et à celle du désir s'ajoute la nécessité d'une initiation qui passe par l'exigence de l'expérience, la nature se faisant école de vie et d'apprentissage. Si, de manière générale, la femme, dans le roman mondain, se présente sous les traits d'une ingénue – ou doit, à tout le moins, en adopter l'attitude –, la voluptueuse du roman obscène s'amuse à déconstruire cette illusion. C'est ainsi que la Supérieure du monastère des Ursulines de M... démystifiera les raisons qui motivent certains stratagèmes employés par les libertines mondaines en affirmant être « sujette à des vapeurs clitorales¹¹ » !

L'impétuosité de cette nature ardente et débordante de vie dont témoignent les personnages de basse condition du roman obscène les

et qu'on ne peut assez admirer leur *esprit d'arrangement* dans cette invention. Je ne suis point surpris du tout de la colère de Zobéide, rien n'est si cruel pour une jolie femme que de s'être *évanouie en vain* » (La Morlière, *Angola, histoire indienne* [1746], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 413. C'est l'auteur qui souligne).

10. Fougeret de Monbron, *op. cit.*, p. 681.

11. Anonyme, *Lettres galantes et philosophiques de deux nones* [1777], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 5, p. 249.

emportera dans la course amoureuse jusqu'à leur dernier souffle. C'est, comme le rapporte du reste Mlle Victorine, « au lit d'honneur » que mourra la Comtesse, l'une « des plus célèbres maquereilles qui aient jamais existé¹² ». Et seule la mort mettra un terme à toutes les « prouesses amoureuses » du père Anselme pour lesquelles il faudrait, pour pouvoir les compter, écrit sœur Christine, « tous les chapelets de nos mères¹³ ». Au demeurant, l'énergie et l'ardeur qui s'attachent, jusque dans leur plus grande vieillesse, aux héros du roman obscène, contribuent à déconstruire l'image idéalisée du libertin mondain, chez qui l'expérience « du vieillissement apparaît [...] totalement dégradante¹⁴ ». Songeons au duc D*** des *Sonnettes* de Guillard de Servigné qui avoue que, « semblable à ces vétérans qui, au coin de leurs foyers, entendent le détail d'un siège où ils n'ont pu se trouver », il « ne cherche plus de consolation que dans le récit des plaisirs d'autrui¹⁵ », ou encore au « voluptueux courtisan usé de débauches » dont la Bois-Laurier rappelle comment il tentait de ranimer ses sens : « [assis] dans un fauteuil, [il] examinait et tenait son instrument mollet à la main », pendant qu'un jeune valet de

12. Anonyme, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle*, op. cit., p. 245.

13. Anonyme, *Lettres galantes et philosophiques de deux nones*, op. cit., p. 234.

14. Marie-Françoise Luna, « Du "Je" libertin », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004, p. 255.

15. Guillard de Servigné, *Les Sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le Marquis D**** [1749], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. 1025.

chambre *enfilait* les « dames charmantes¹⁶ » qu'il avait invitées chez lui. Si cette impuissance prête à sourire dans un roman tel que *Point de lendemain*, alors que Madame de T... découvre à son jeune amant le cabinet qu'a fait arranger son mari en lui disant qu'il « n'a jamais été pour [elle] qu'un témoignage... des ressources artificielles dont M. de T. avait besoin de fortifier son sentiment, et du peu de ressort qu'elle donnait à son âme¹⁷ », elle fait, par ailleurs, entendre les échos d'une vanité à laquelle peuvent seules prétendre la jeunesse et la beauté. Dans l'univers aristocratique que privilégie le roman mondain « la conscience du jouisseur n'investit que l'intensité de l'instant¹⁸ », le présent l'occupant tout entier dans une « sorte de durée sans poids¹⁹ ». La vie, dans ce contexte, n'est plus que la perpétuelle représentation d'une illusion se jouant, encore et encore, sur la scène du *theatrum mundi*. Toutefois, ce caractère d'idéalité auquel renvoie le mirage d'une jeunesse et d'une beauté éternelles survit mal à la réalité du temps qui passe, inexorablement. Et cette réalité, le roman obscène l'interpellera sans fin, dévoilant, du même souffle, le caractère évanescent et irréel d'un monde imaginé pour la seule beauté. Éloignée des artifices, des masques et des contraintes

16. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 640.

17. Vivant Denon, *Point de lendemain* [1777], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 91-92.

18. Marie-Françoise Luna, loc. cit., p. 255.

19. *Ibid.*

exercées sur le corps, la nature reprend enfin ses droits sur une esthétique qu'une rêverie aristocratique et élitiste avait cherché à magnifier.

Mais cette leçon, portée par une écriture que d'aucuns jugent grossière et obscène et par un personnel romanesque issu de la plèbe, menace les emblèmes d'un ordre que Sade cherchera à restaurer en réaffirmant une indissociable filiation entre libertinage et noblesse. « La luxure, fait-il ainsi dire à Juliette, fille de l'opulence et de la supériorité, ne peut être traitée que par des gens d'une certaine trempe... que par des individus enfin, qui, caressés d'abord par la nature, le soient assez bien ensuite par la fortune²⁰ ». Ce souci de redorer l'image d'une aristocratie libertine se retrouve dans les descriptions de ses débauchés qui, malgré un âge certain, font preuve d'une énergie et d'une puissance sexuelle hors du commun. Le duc de Blangis des *Cent Vingt Journées*, par exemple, possède « des membres d'une force et d'une énergie » qui font qu'on peut le comparer à un « centaure ». Doué, « même à l'âge de cinquante ans », de « la faculté de perdre son sperme aussi souvent qu'il le voulait dans un jour », son membre de « huit pouces juste de pourtour sur douze de long » jouit de la capacité d'être en érection de manière

²⁰. Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, texte établi, présenté et annoté par Michel Delon, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. III, p. 591.

« presque continuelle²¹ ». Par ailleurs, les libertins de la Société des amis du crime, malgré des corps enlaidis, vieilliss et usés par la débauche, ne laissent pas de vivre « dans les plus grands excès du libertinage²² ».

En ce sens, si le roman obscène procède à la « liquidation de l'ancienne rêverie libertine²³ » – au sens où elle s'imaginait dans le boudoir aristocratique –, Sade, en faisant glisser le libertinage dans la débauche crapuleuse et dans le crime, en inverse plutôt les valeurs sans pour autant renoncer à une perspective hiérarchisante consacrant le libertinage comme seul privilège de la bonne compagnie. Aussi, si cette inversion des valeurs reste marquée, d'une part, par la célébration d'une esthétique de la laideur faisant du libertinage le lieu de l'horreur et de la convulsion, elle n'en témoigne pas moins de l'idée d'une énergie rattachée, dans une conception inscrite dans la très longue durée historique, à l'*ethos* nobiliaire de l'identité aristocratique.

2. Du boudoir au « futoir »

Dans son avis « Aux lecteurs », l'auteur de la *Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre* rappelle que

21. Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, dans *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. 24.

22. Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, *op. cit.*, p. 561.

23. Michel Delon, « La fin du libertinage ? », dans *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 40.

les curés de la campagne, les moines, les commis, les praticiens, les écoliers, les petits bourgeois, les artisans, les ouvriers, les femmes de chambre, les gens d'antichambre, de cuisine, d'écurie, les portiers, toute la valetaille même, etc., veulent lire, soit pour s'amuser, soit pour former leur esprit²⁴.

Ce point étant établi, l'auteur affirme donc qu'il « leur faut des livres à leur portée », car ils ne trouveraient aucun intérêt à « ces ouvrages ingénieux où le grand monde [est] dépeint avec délicatesse²⁵ ». Le glissement qui s'opère alors du boudoir au bordel dans la représentation du monde du libertinage correspond à une volonté de plaire à un public élargi fatigué, nous dira la Constance de l'*École des filles*, « de ne plus trouver dans les ouvrages modernes que des femmelettes, ou des petits-mâtres [d'une] frivolité ridicule²⁶ » et des passions qui se cachent sous la gaze du discours allusif. De fait, si « la décence mondaine va de pair avec une sexualité qui se parle parfois plus qu'elle ne se pratique²⁷ », la parole s'y dissimule, de même, sous l'artifice oratoire et reste teintée d'une politesse respectueuse des bienséances. Au demeurant, si les mises en scène libertines servent un projet philosophique qui dénonce la rigidité et la fausseté des traditions, des anciennes servitudes et des préjugés, l'art de la prose qu'elles sollicitent témoigne, quant à lui, d'un élitisme

24. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre* [1784], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1985, t. 3, p. 387.

25. *Ibid.*

26. Anonyme, *L'École des filles, ou Les Mémoires de Constance*, Londres, s. n., 1753, t. I, p. 54.

27. Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 38.

soucieux de maintenir les cadres d'une certaine hiérarchie sociale et les valeurs qui la portent. Bref, le roman mondain, malgré une volonté affichée de rompre avec les idées préconçues, n'arrive pas à éviter l'écueil d'une rhétorique de la décence où sa portée critique s'anéantit dans un paraître qui, en substituant l'apparence à la réalité, cherche à en imposer à la nature.

Suivant cet esprit, l'un des dialogues des *Tableaux des mœurs du temps* met en scène une comtesse et un chevalier en conversation réglée. Dans un langage où le moralisme badin affiche une élégance et une discrétion qui sacrifient le désir et l'ivresse du plaisir à la bienséance, le discours et la gestuelle s'appliquent telle une mécanique convenue de la passion, la comtesse opposant à Montade, le chevalier, tous les artifices qu'impose la convenance mondaine. L'art de la séduction amoureuse, en effet, suppose un scénario incontournable dont Mirabeau trace un tableau railleur :

D'abord, vous imaginez bien que nous faisons du respect, de l'esprit, des pointes, des calembours ; que Madame a raison, que tout chez elle est au mieux possible... Irai-je à sa toilette ? Pourquoi non ?... Je placerai une mouche, je donnerai à cette boucle tout le jeu dont elle est susceptible [...]. Victoire, que son emploi de femme de chambre, quelques baisers des plus vifs et un louis ont mise dans mes intérêts, les plaide en mon absence [...]. Je reviens l'après-midi ; on est seule [...]. Je demande pardon en offensant davantage ; on s'attendrit, je me passionne [...]. Enfin on se détermine ; il y a déjà quinze mortels jours qu'on languit²⁸.

28. Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *Ma conversion*, op. cit., p. 40-43.

Le moment de volupté qui doit conclure ce rituel du « savoir-vivre libertin²⁹ » propre à la « bonne compagnie » aristocratique, fait de subtilité et de résistance calculée, se présente alors comme un heureux hasard, et l'on jette sur la scène un voile presque pudique, laissant au lecteur le plaisir de succomber à une esthétique de la suggestion et de l'implicite. Comme le souligne Raymond Trousson dans sa préface aux *Romans libertins du XVIII^e siècle*, le roman, en optant pour un « libertinage de bonne compagnie », s'intéresse « à la stratégie plus qu'à son résultat, délaisse la description de la défaite de l'ennemi pour celle des manœuvres de la guerre amoureuse en dentelles³⁰ ». Mais, il en va tout autrement dans les *Tableaux des mœurs du temps* alors que la comtesse, cédant enfin aux instances du chevalier, l'invite dans son boudoir. « Eh bien, Montade, lui demande-t-elle alors, n'est-il pas joli mon boudoir ? » Il le sera bien davantage, lui répond aussitôt l'heureux amant, « quand nous l'aurons appelé par son nom : foutoir³¹ ».

En ce sens, le roman obscène participe de la déconstruction d'un art du discours allusif et suggestif pour élaborer une nouvelle forme de savoir s'appuyant sur la spontanéité et l'authenticité d'une parole qui se refuse aux fards d'une rhétorique qu'avait cultivée tout

29. J'emprunte cette expression à Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit.

30. Raymond Trousson, « Préface », *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. IX.

31. Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Pouplinière (ou La Popelinière), *Tableaux des mœurs du temps dans les différens âges de la vie*, Paris, Cercle du livre précieux, 1959, p. 194.

l'âge classique au nom d'un idéal de politesse et d'un art d'agrée. C'est ainsi que Margot explique et justifie l'emploi de certains termes propres à son art. Égratignant au passage « tous ces êtres divers [qui] recherchent également [son] commerce », qu'ils soient guerrier, robin, financier, philosophe ou encore homme d'Église, elle réclame, tout comme eux, le droit de s'exprimer dans le jargon de son métier, rappelant, non sans une certaine ironie, que les « filles du monde » tiennent leur « éducation du public³² ». Bien avant Margot, la Suzanne de *L'Escole des Filles* enjoignait sa cousine Fanchon, à qui elle enseignait les plaisirs de la volupté et les subtilités du langage obscène, à se défaire de « tous ces scrupules » : « il faut que tu saches que cest engin avec quoy les garçons pissent s'appelle un vit ». Ce à quoi elle ajoute que, pour bien lui faire saisir toute la richesse de son enseignement, elle utilisera aussi « *cul, con, [...]* et *coüillons*³³ ». C'est d'ailleurs par l'apprentissage du « mot technique » décrivant les parties du corps jouisseur que débute la leçon libertine de *La Philosophie dans le boudoir*³⁴. On se rappellera, au reste, du

32. Fougeret de Monbron, *op. cit.*, p. 694.

33. Anonyme, *L'Escole des Filles ou La philosophie des dames* [1655], Paris, l'Or du Temps, coll. « Bibliothèque privée », 1969, p. 12.

34. Sade, « Troisième dialogue » de *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux* [1795], présentation, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007. « Le mot technique est *couilles*, ... testicules est celui de l'art », dira ainsi Mme de Saint-Ange (p. 24). Dans *Les progrès du libertinage*, l'abbesse qui entreprend d'instruire Laure écrit : « Le membre viril fixait son attention. Je lui dis que cela s'appelait un vit. [...] que ces petits globes se nommaient *testicules* en termes de chirurgie, et *couillons* en termes vulgaires » (Anonyme, *Les Progrès du libertinage. Historiette trouvée dans le*

plaisir que prend Valmont à « composer une espèce de catéchisme de débauche » à l'usage de sa jeune écolière Cécile :

Je m'amuse à n'y rien nommer que par le mot technique ; et je ris d'avance de l'intéressante conversation que cela doit fournir entre elle et Gercourt la première nuit de leur mariage. Rien n'est plus plaisant que l'ingénuité avec laquelle elle se sert déjà du peu qu'elle sait de cette langue ! elle n'imagine pas qu'on puisse parler autrement³⁵.

Le langage quitte dès lors la sphère du sous-entendu pour accéder à une érotisation d'autant plus intense que l'imaginaire est affranchi des contraintes du conformisme et du préjugé discursif. Comme le remarque fort judicieusement Florence Lotterie, le « libertinage aristocratique est d'abord caractérisé par l'habileté rhétorique, mais il devient suspect par cela même : car s'il n'y a aucune honte à *faire*, pourquoi y en aurait-il à *dire*³⁶ ? » À la finesse du paradoxe et de l'allusion suggestive s'oppose donc l'authenticité du « mot technique » qui tend à dévergondier les règles de la bienséance. C'est ainsi que, raillant ces descriptions qui renvoient l'extase amoureuse à une jouissance où « tout est agité, transporté, ravi », la comtesse du *Tableau des mœurs du temps* avoue qu'elle n'avait, jusqu'alors, saisi

portefeuille d'un carme réformé [1790], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, t. 4, *op. cit.*, p. 480).

35. Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981, Lettre CX, p. 363.

36. Florence Lotterie, « Présentation », *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 60.

« de tout ceci qu'une idée fort imparfaite³⁷ ». L'esprit qui est peut-être, chez le libertin mondain, « la chose du monde la mieux partagée », et dont la justesse et la solidité des arguments deviennent, on l'a vu, les enjeux d'une stratégie narrative du sous-entendu dans les *Sonnettes* de Guillard de Servigné, se trouve par ailleurs ramené à une dimension moins « métaphysique ». À Montade qui, au cours de leurs ébats, demande à la comtesse : « Voilà, ma camarade, empoigne, empoigne et place-le-moi », cette dernière réplique : « Est-ce qu'il n'a pas l'esprit de se placer lui-même³⁸ ? »

En conséquence de quoi, on assiste parfois à un intéressant contraste entre le discours tout en décence auquel renvoie l'esthétique langagière du roman mondain et les termes employés dans le roman obscène, dont la crudité semble s'élever contre un art de la séduction intellectuelle et cérébrale d'où s'absentent les corps. Les passages suivants permettront de mieux comprendre la manière dont l'écriture peut se saisir d'une même expérience, soit celle de la jouissance sexuelle, pour, dans un cas, réaliser une figure ingénieuse qui semble ne vouloir solliciter que l'esprit et, dans l'autre, renvoyer à l'expression d'un sensualisme fort. Ainsi, si le marquis des *Sonnettes* de Guillard de Servigné retourne à son appartement après avoir laissé

37. Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Pouplinière (ou La Popelinière), *op. cit.*, p. 202.

38. *Ibid.*, p. 201.

« la présidente très satisfaite de son esprit³⁹ », et en abandonnant au lecteur le soin de démystifier cet art de dire sans dire, Suzon, en revanche, n'hésite pas à peindre la scène : « [a]près trois amples décharges sans déconner [...] nous quittâmes la partie, très satisfaits l'un de l'autre⁴⁰ ». De la même manière, entre la Présidente des *Sonnettes* qui s'exclame, « Ah !... oui ... marquis, que vous avez d'esprit ! je sens ... poursuivez ... quel plaisir !⁴¹ », et sœur Brigitte des *Progrès du libertinage* qui s'écrie, « Baise, ... baise, ... [...] Pousse plus avant, cher amant ! [...] Fous !... fous ! ...! Ah ! ... je... décharge !⁴² », se mesure la puissance d'une écriture où les mots font écho aux corps et à l'exigence de réalité à laquelle aspire la volupté amoureuse. Sur ce point, on se rappellera la page célèbre de *Jacques le fataliste* où Diderot apostrophe en ces termes le lecteur que l'« obscénité » de ses propos pourrait choquer :

Vilains hypocrites, laissez-moi en repos. F...tez comme des ânes débats ; mais permettez-moi que je dise f...tre ; je vous passe l'action, passez-moi le mot. Vous prononcez hardiment, tuer, voler, trahir, et l'autre vous ne l'oseriez qu'entre les dents ! Est-ce que moins vous exhalez de ces prétendues impuretés en paroles, plus il vous en reste dans la pensée ? Et que vous a fait l'action génitale, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour en exclure le signe de vos

39. Guillard de Servigné, *op. cit.*, p. 1017.

40. Anonyme, *Mémoires de Suzon, sœur de D.B. portier des Chartreux. Écrits par elle-même* [1778], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, t. 3, *op. cit.*, p. 297.

41. Guillard de Servigné, *op. cit.*, p. 1016.

42. Anonyme, *Les Progrès du libertinage. Historiette trouvée dans le portefeuille d'un carme réformé*, *op. cit.*, p. 474.

entretiens, et pour imaginer que votre bouche, vos yeux et vos oreilles en seraient souillés ?⁴³

Pierre Bayle avait déjà critiqué, dans son *Dictionnaire*, l'attitude frileuse de certains puristes, obsédés par l'honnêteté langagière, et de ces écrivains « qui se piquent d'une si grande chasteté & délicatesse d'oreille » :

Qu'ils me disent un peu, pourquoi le verbe *châtrer* leur paroît obscène. N'est-ce point à cause qu'il met dans notre imagination un objet sale ? Mais par la même raison on ne sauroit prononcer le mot d'adultère sans dire une Obscénité encore plus forte. Voilà donc un mot qu'il faudra proscrire. Il faudra proscrire aussi les termes de mariage, de jour de noces, de lit de la mariée, & une infinité de semblables expressions qui réveillent des idées tout-à-fait obscènes [...] ⁴⁴.

Du reste, Bayle n'est pas sans noter la contradiction de ces mêmes puristes qui « ne blâment l'addition qu'à cause qu'elle n'est pas nécessaire ; on eût assez entendu sans cela, disent-ils, de quoi il étoit question. Ils ne sont donc point fâchez que l'on imprime dans l'esprit une image sale, ils voudroient seulement que l'on épargnât aux oreilles deux ou trois sons⁴⁵ ». *Le Triomphe des religieuses ou les Nonnes babillardes* reprend d'ailleurs, en le ridiculisant, cet embarras auquel renvoie l'obligation de recouvrir les expressions du voile

⁴³. Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*, dans *Œuvres romanesques*, textes établis, avec présentation et notes par Henri Bénac, Paris, Garnier Frères, 1962, p. 714-715. On se rappellera que, dans ce passage, Diderot paraphrase Montaigne. Voir *Essais*, livre III, chap. V, « Sur des vers de Virgile ».

⁴⁴. Pierre Bayle, « Eclaircissement sur les Obscenitez », dans *Dictionnaire historique et critique*, édition revue, corrigée et augmentée, avec la vie de l'auteur, par Mr Des Maizeaux, Amsterdam/Leyde/La Haye/Utrecht, (5^e éd.) 1740, t. IV, p. 651.

⁴⁵. *Ibid.*, p. 653.

pudique de la délicatesse. Ainsi, à Agnès qui déclare que, « quand les mots nous paraissent obscènes, il en faut purifier l'in...gruité en leur donnant une tournure telle qu'ils puissent être prononcés sans blesser les oreilles chastes », Julie rétorque : « je vois bien que tu suis la maxime de sœur Dorothee qui, lorsqu'elle parle de son confesseur, ne dit jamais que mon *fesseur*, du vicaire le *caire*, du curé le *ré*⁴⁶ ».

Du coup, entre la promotion des bienséances langagières caractérisant l'univers aristocratique et une esthétique de la parole dont la crudité somme le roman de « dire le réel », au nom, comme l'écrit plaisamment Patrick Wald Lasowski, « des évidences que l'on tient en main⁴⁷ », où trouver, se demande Jean-Baptiste Louvet de Couvray, « la gaze en même temps légère et décente à travers laquelle il faut que la vérité se laisse entrevoir presque nue ? Je blesse l'oreille la moins délicate, si je dis le mot propre ; et si j'adoucis l'expression, je la dénature⁴⁸ ». La Bois-Laurier affirmait d'ailleurs à Thérèse, en lui racontant l'un des épisodes de sa vie de courtisane, qu'elle ne pouvait « rien retrancher à l'énergie des termes sans lui faire perdre toutes

46. Anonyme, *Le Triomphe des religieuses ou les Nonnes babillardes* [1748], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, t. 5, *op. cit.*, p. 212-213.

47. Patrick Wald Lasowski, « Préface », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, *op. cit.*, p. XLIII.

48. Jean-Baptiste Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas* [1787-1790], éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique », 1996, p. 583.

ses grâces⁴⁹ ». Selon Jean-Christophe Abramovici, le mot obscène échapperait donc « au procès de symbolisation, parlerait plus directement aux sens, peindrait, à l'instant où il est prononcé, son référent dans l'imagination du lecteur ou de l'auditeur⁵⁰ ». L'énergie qui le porte s'insère ainsi dans une tension entre l'allusion galante et l'obscénité, et n'est pas sans s'accompagner d'un discours qui, accusant « les Grands [d'appauvrir la langue française] tous les jours, à force de vouloir la rendre polie & circonspecte comme eux », en appelle à une « Langue où le peuple donne le ton » et qui, dès lors, « sera toujours plus riche, plus forte, plus pittoresque, plus hardie que celle qui sera sujette au caprice des Cours & des Académies⁵¹ ». Cette « langue forte qu'appellent de leurs vœux les écrivains de la fin du XVIII^e siècle, les pornographes en revendiquaient depuis longtemps le privilège » et si l'obsession « puriste des classiques tendait à faire du corps sexuel un espace innommable⁵² », les auteurs de romans obscènes, par leur audace langagière et par l'insolence de leurs productions, leur apportaient « un cinglant démenti⁵³ ».

49. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 643.

50. Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, op. cit., p. 294.

51. Laurent-Pierre Béranger, *Les Soirées provençales, ou Lettres de M. Béranger. Écrites à ses amis pendant ses voyages dans sa Patrie*, Paris, Nyon l'aîné, 1786, t. I, p. 307.

52. Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, op. cit., p. 292.

53. *Ibid.*

CHAPITRE III

VARIATIONS SUR LE THÈME DE LA LAIDEUR

Si la laideur s'inscrit de manière particulièrement significative dans la représentation du corps et dans le discours, elle concerne également les autres aspects d'une esthétique qui, dans le roman obscène, se manifeste par diverses variations sur le thème de la laideur. Le laid, en effet, modèle, par touches sensibles, les différents éléments des tableaux mis en scène qui offrent, dès lors, un intéressant contraste avec l'art de l'élégante illusion que cultive le roman mondain. Cette esthétique du laid, qui parcourt l'ensemble des textes, permet, de plus, de saisir comment la laideur devient l'argument essentiel d'un art qui, en prenant ses distances par rapport à l'affectation maniérée du rococo, participe de cette aspiration à un art de l'énergie animant le mouvement néoclassique au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle français.

1. Esthétique de l'espace

C'est dans un « petit cabaret borgne » que Margot, se pâmant « d'amour et de désirs », scellât « du grand sceau de Cythère » sa liaison avec Pierrot :

Le lieu du sacrifice était garni d'une table étayée de deux tréteaux pourris, et d'une demi-douzaine de chaises

disloquées. Les murs étaient remplis de ces hiéroglyphes licencieux que d'aimables débauchés en belle humeur crayonnent avec du charbon. Notre festin répondait au mieux à la simplicité du sanctuaire. Une pinte de vin à huit sols, pour deux de fromage, et autant de pain¹.

Ne pouvant se fier « ni à la table, ni aux chaises », les amants prendront « le parti de rester debout² », position inconfortable qui ne les empêchera toutefois pas d'assouvir leur passion. L'ardeur de la nature, ici, n'a nul besoin de miroirs multipliant à l'infini l'image des corps amoureux, de toiles rendant avec adresse les poses lascives que doivent reproduire les amants, ou de « jolis bronzes et des porcelaines » placés avec choix « sur des tables de marbre³ ». La laideur des lieux, la frugalité des mets et l'absence d'artifices contribuent plutôt à captiver l'attention du lecteur sur ces « secousses » et ces « assauts⁴ » qui témoignent de l'éloquente énergie de corps enflammés par le désir. Du coup, cette scène, par sa simplicité, s'éloigne de ces descriptions qui présentent des êtres déterminés moins par l'attrait que suscitent les passions que par « la disposition des meubles et la matérialité de l'espace⁵ ». Suivons Mélite qui, en compagnie du marquis de Trémicour, entre dans une

-
1. Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 680-681.
 2. *Ibid.* p. 681.
 3. Jean-François de Bastide, *La petite maison* [1763], éd. de Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1995, p. 114.
 4. Fougeret de Monbron, *op. cit.*, p. 681.
 5. Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 121.

pièce de forme carrée et à pans ; un lit d'étoffe de pékin jonquille chamarrée des plus belles couleurs est enfermé dans une niche placée en face d'une des croisées qui donnent sur le jardin. On n'a point oublié de placer des glaces dans les quatre angles. Cette pièce, d'ailleurs, est terminée en voussure qui contient dans un cadre circulaire un tableau où Pierre a peint avec tout son art Hercule dans les bras de Morphée, réveillé par l'Amour. Tous les lambris sont imprimés couleur de soufre tendre ; le parquet est de marqueterie mêlée de bois d'amarante et de cèdre, les marbres de bleu turquin. [...] enfin de jolis meubles de diverses formes, et des formes les plus relatives aux idées partout exprimées dans cette maison, forcent les esprits les plus froids à ressentir un peu de cette volupté qu'ils annoncent⁶.

Dans cet univers, où l'élégance confine à l'affectation, la passion semble ne pouvoir céder qu'à l'artifice, l'homme prolongeant sa sensibilité dans la matière grâce à une esthétique de l'espace sans cesse maîtrisée. L'art participe d'une stratégie de la séduction s'édifiant sur un luxe et une ostentation qu'illustrent, de manière exemplaire, les romans mondains, dont les mises en scène s'inventent à partir d'une rêverie libertine nourrie par une volonté de reproduire l'enchantement auquel renvoient les tableaux qui ornent ces boudoirs et ces cabinets appelés à faire céder la vertu.

Rien de tel, cependant, dans le roman obscène, où la représentation de la laideur dénonce cette nature dominée par l'art en rappelant continûment que les sensations passent par la vérité de la scène vécue et par l'expérience des corps bien plus que par l'illusion de l'artifice. L'exemple récurrent de l'éducation libertine se

⁶. Jean-François de Bastide, *op. cit.*, p. 114-115.

faisant dans ce lieu privilégié que représente le couvent plaide d'ailleurs en faveur d'un tel argument. En entrant dans

cette terrible maison, écrit ainsi la Cauchoise, je croyais être obligée de faire divorce avec tous les plaisirs. [...] À la vérité, le seul nom, l'idée seule du couvent nous paraît emporter avec soi quelque chose d'austère, de rude [...]. Rien n'est cependant plus faux que cette idée : il n'est aucun couvent peut-être qui ne soit un séminaire de l'amour. Il y est tellement révérend que c'est dans les couvents que ce dieu forme sûrement ses sujets les plus forts et les plus vigoureux. [...] ceux-ci connaissant la volupté [...]. En effet, la volupté est une déesse qui, se déguisant sous le nom de nature, prend autant de formes qu'elle sait et qu'elle peut en inventer. C'est elle qui anime tous les bons fouteurs car, tantôt elle fait soupirer pour deux gros tétons, tantôt elle nous présente le plus beau des cons, et demain elle nous offre un cul qu'on ne saurait voir sans l'adorer. De combien de raffinements n'est-elle pas l'inventrice ?⁷

Dans ce « séminaire de l'amour », il n'est nul besoin de « cabinets de la Chine, chargés de porcelaines les plus rares » et aucun « lit de repos en niche, de damas couleur de rose et argent⁸ » n'invite les amants. La nature pourvoit à tout, et c'est du spectacle des attraits corporels qu'offrent ces tétons, ces cons et ces culs que naissent le désir et la volupté. L'« amour se gagne à être vu de près⁹ », écrit encore la Cauchoise. Dès lors, l'ameublement rudimentaire des dortoirs et des cellules, de même que – on l'a vu – la laideur de

7. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre* [1784], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1985, t. 3, p. 405.

8. La Morlière, *Angola, histoire indienne* [1746], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 409.

9. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre*, *op. cit.*, p. 407.

certains personnages, ne constituent en aucune manière un obstacle à l'éveil du désir et, ultimement, à la satisfaction des sens.

Dans un passage qui se veut un écho des propos de La Mettrie, la Cauchoise reconnaît que, s'il y a « des voluptueux en plus d'un genre, des grossiers et des délicats », tous tendent cependant « au même but, les uns plus vite, les autres plus lentement¹⁰ ». Chacun, suivant son tempérament, est alors libre de chercher à aiguillonner les mouvements de sa nature dans le cadre le plus propre à l'émouvoir et à troubler ses passions. La suite du texte pourrait toutefois se lire comme la critique d'une esthétique qui tient de la seule illusion et qui, sans cesse, trompe les sens grâce à un art se nourrissant de la profusion des artifices et des décors fastueux. Évoquant les jeux de reflets auxquels renvoient les nombreuses glaces, éléments incontournables de l'ornementation de ces lieux de plaisir que constituent les boudoirs ou les cabinets, la Cauchoise affirme que le « beau Narcisse » n'ayant « d'autre maîtresse que lui-même [...] s'épuise en vains et inutiles efforts pour et sur lui-même¹¹ ». On pourrait d'ailleurs présumer, sur la foi de ces remarques, que l'auteur anonyme de ce roman ne fait que reprendre ici les commentaires de l'architecte Le Camus de Mézières qui, dans son *Génie de l'architecture* déclare que « [t]rop de richesse appesantit ;

¹⁰. *Ibid.*, p. 406. Pour La Mettrie, voir Partie II, chap. I.

¹¹. *Ibid.*

si la vanité en est flattée, on s'en lasse aisément ». De plus, les « glaces en trop grand nombre » peuvent rendre « un lieu triste » et même, dans certains cas, appeler « la mélancolie. Narcisse s'est épuisé à force de se contempler dans le crystal des eaux¹² ». Le libertin de Mirabeau vient, du reste, confirmer cette opinion lorsque, promenant son ennui, il cherche en vain de nouvelles sources de plaisir : « Eh quoi ! Toujours de l'industrie, jamais de surprises... La main de l'architecte a décoré ces salles tristement superbes¹³ ».

Dans l'imaginaire romanesque, le miroir renvoie le libertin à son image, l'invite à jouir de son propre spectacle en admirant son reflet démultiplié, un reflet qui devient toutefois irréel en se confondant avec les éléments d'un décor élevé sur la célébration de l'apparence. L'art de la séduction s'anéantit dans une représentation où l'on s'évertue à reproduire des tableaux idéalisant l'amour charnel, la scène sur laquelle s'inventent les plaisirs étant tout entière imaginée dans une « falsification [des] corps retourné[s] à l'espace du miroir¹⁴ », des corps qui, sans fin, s'imitent eux-mêmes et s'enferment dans l'univers clos qu'offre cet « espace du miroir ». Un « jeu de miroirs », des « peintures qui cherchent à séduire en

12. Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoit Morin, 1780, p. 45.

13. Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *Ma conversion* [1783], dans *Œuvres érotiques de Mirabeau*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1984, p. 96.

14. Patrick Wald Lasowski, *Libertines*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1980, p. 119.

représentant des scènes de séduction » : nous retrouvons ici, comme le remarque Jean Starobinski, une « propagande par l'image », une « image d'apparat d'une vie vouée au plaisir de paraître¹⁵ » et se prolongeant dans une mise en abyme des corps multipliés par leurs reflets, spectacle d'un spectacle qui entraîne l'être « dans une autre dimension et qui l'incite à s'irréaliser dans la poursuite du plaisir¹⁶ ». La vie n'est plus, dès lors, qu'une représentation dont l'artifice devient un élément essentiel destiné à contraindre la nature pour l'idéaliser.

L'esthétique de la laideur, en éliminant ce luxe et ces mignardises qui viennent saturer les décors et en offrant une image vériste des êtres, vient en quelque sorte épurer la scène pour ne plus retenir que cette simplicité et cette énergie que réclame le mouvement néoclassique¹⁷ qui, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle français, s'oppose au maniérisme du rococo. Que l'on considère la musique, la peinture ou la sculpture, tous les arts seront tentés par ce « style franc, direct et anti-illusionniste, se prêtant à des déclarations

15. Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964, p. 64.

16. *Ibid.*, p. 74.

17. Il est à noter que, attestées seulement au XIX^e et au XX^e siècle, les « appellations "néo-classicisme" et "classicisme" n'étaient ni l'une ni l'autre en usage à la fin du XVIII^e siècle [...] tous l'appelaient simplement le "vrai style" et en parlaient comme d'un "renouveau des arts" » (Hugh Honour, *Le Néo-classicisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Librairie Générale Française, série « références Art », 1998, p. 14).

tranchées et intransigeantes¹⁸ », et qui en appelle à la sobriété et au dépouillement. En peinture, « le morne lit de mort et la veuve vertueuse remplacent la chaise longue et la cocotte mignotée¹⁹ ». David évincera Boucher et sa délicatesse un peu précieuse. En musique, Gluck plaidera pour une « noble simplicité » et condamnera l'« ornement superflu » pour privilégier la clarté, alors qu'en sculpture et en architecture, on recherchera des « effets de solidité et de permanence²⁰ ». Toutefois, comme le remarque à juste titre Roland Mortier, la « rigueur spartiate n'est pas un dénominateur qui permette de rendre compte de manière satisfaisante des tendances multiples d'une époque qui fut riche et contradictoire²¹ ». Ainsi, dans le domaine littéraire, des écrivains, tels Diderot ou Rousseau, tenteront de concilier ce goût pour une vérité et une authenticité qui renoncent aux séductions de l'illusion, avec une valorisation de l'émotion. *La Nouvelle Héloïse* se révélera, en ce sens, un modèle qui connaîtra une fortune considérable. L'expression par laquelle Saint-Preux se plaint à Julie de la fragilité de leur bonheur – « c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible !²² » – s'imposera « comme le cri de ralliement des belles âmes et comme un slogan de la nouvelle

18. *Ibid.*, p. 23.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 24.

21. Roland Mortier, « "Sensibilité", "néo-classique", ou "préromantisme" ? », *Le Cœur et la Raison*, Oxford, Oxford Foundation, 1990, p. 287.

22. Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], éd. René Pomeau, Paris, Classiques Garnier, (éd. rév.) 1988, p. 63.

littérature²³ ». À la même époque, Diderot s'enthousiasme pour Richardson :

ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées ; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi ; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais ; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse [...] ²⁴.

Entre ces « stoïques exemples de simplicité²⁵ » et de rigueur auxquels convie le néoclassicisme et cette sensibilité que convoquent de nouveaux modèles romanesques, le roman obscène, par son irrévérence, montre bien à quel point l'époque est marquée par toutes ces tendances et suppose l'enchevêtrement incessant de toutes ces influences.

Tout en soutenant les valeurs qui, dans l'ensemble, portent le genre libertin – amuser et instruire le lecteur tout en éveillant sa conscience et en l'amenant à questionner les préjugés – la représentation du laid, dans le roman obscène, prend ses distances avec les prestiges de l'illusion sur laquelle reposent l'art du rococo et les attitudes qui s'en inspirent. À la frivolité, au brillant, au gracieux et à un hédonisme élégant glorifiant le luxe et une « pure beauté de

23. Michel Delon et Pierre Malandain, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1996, p. 371.

24. Denis Diderot, *Éloge de Richardson* [1762], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 31.

25. Hugh Honour, *op. cit.*, p. 23.

facture²⁶ », l'esthétique du laid oppose les aspérités d'une réalité rugueuse, dépourvue d'affectation, préférant l'énergie à l'affadissement de la grâce, alors que, devant l'évanescence et la préciosité du mondain, elle exprime une prédilection pour la vérité et pour l'intimité des rapports entre humains. Il serait évidemment abusif de considérer le laid, tout comme le roman obscène dans lequel il s'inscrit, comme la manifestation emblématique d'une pensée s'incarnant dans ce « vrai style », alors en émergence. Il n'en est pas moins vrai que les choix qui dictent cette écriture se réclamant de la laideur et de l'obscénité sont révélateurs des tensions, des questionnements et des diverses tendances qui traversent l'époque. De ce point de vue, de la même manière que le roman galant a affiché les valeurs de l'art rococo en les exacerbant dans un érotisme s'autorisant de toutes les libertés auxquelles invite la recherche du plaisir, le roman obscène, tout en reconduisant certaines des orientations que propose le néoclassicisme, le détourne au profit d'une lubricité qui en néglige le ton sérieux ou moralisateur au profit du simple tableau de l'âpreté du monde. À l'exception, peut-être, de *La paysanne pervertie* de Rétif de La Bretonne, qui offre un remarquable exemple de l'inscription de la littérature au sein de ce mouvement esthétique associant « recti-linéarité et rectitude

26. *Ibid.*, p. 22.

morale²⁷ », l'ensemble des romans obscènes abandonne une posture s'appuyant sur des dispositions morales ou sentimentales et adopte plutôt le ton de la dérision et le rire carnavalesque. Enfin, à l'instar de Greuze qui, au grand genre que favorise ce courant artistique – dont David se voudra l'emblème –, optera pour la mise en scène de la simplicité de la vie domestique, le roman obscène choisit ses personnages dans le peuple et, souvent, dans la racaille. Même si, on en conviendra sans peine, les sujets sont traités fort différemment, Greuze produisant des œuvres à caractère moralisateur, c'est toutefois dans cette représentation d'un monde simple et sans artifice que se rejoignent le peintre et l'écrivain. Le laid, dès lors, se révèle un argument essentiel au sein d'une esthétique qui rejette les virtuosités, les mignardises et les beautés artificieuses auxquelles renvoie le rococo, au nom de l'énergie et des réalités de l'existence, une existence qui doit se manifester sous toutes ses formes.

2. Sur une note discordante

Trémicour « vit que le moment était décisif : il fit un signal, et à l'instant les musiciens placés dans le corridor firent entendre un concert charmant²⁸ ». Ce concert, étape des « progrès du plaisir²⁹ », déconcerta Mélite, qui finit par perdre la « gageure » et céda à son

27. *Ibid.*, p. 12.

28. Jean-François de Bastide, *op. cit.*, p. 118.

29. *Ibid.*

amant³⁰. Pensée comme stratégie de séduction dans le roman libertin galant, la musique est l'un des nombreux artifices auxquels recourt un programme esthétique destiné à rendre sensibles les plaisirs de l'amour. La musique, on le sait, a été, tout au long du siècle, au cœur de nombreuses polémiques et réflexions, sinon de nombreuses querelles³¹. L'intérêt qu'on lui accorde a suscité une profusion d'écrits émanant aussi bien de théoriciens que d'amateurs cultivés et parmi lesquels on compte Chabanon, l'abbé Morellet, Mirabeau, Marmontel, ou encore Diderot et Rousseau. Le roman n'allait pas négliger d'esquisser sa propre théorie en multipliant les métaphores musicales faisant état, dans la prose libertine, d'un sensualisme matérialiste à la faveur duquel, comme on peut le lire dans *l'Entretien entre d'Alembert et Diderot*, on compare « les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles » ayant la capacité « d'en faire frémir d'autres », nos sens constituant par ailleurs « autant de touches qui

30. *Ibid.*, p. 136.

31. « De la querelle entre Lecerf de la Viéville et Ragueneau, dans les premières années du siècle, jusqu'à la Querelle des Bouffons (1752), on discute la légitimité du genre et les moyens de le perfectionner [...] et l'on tente de comprendre les effets de la musique. Les trois querelles musicales du siècle suscitent chaque fois des écrits polémiques qui sont liés aux circonstances mais qui révèlent toujours de profondes mutations du goût ou de la réflexion. Ainsi, les textes de la Querelle des Bouffons montrent qu'une partie du public est lasse des tragédies en musique qu'elle connaît et qu'elle attend un changement : l'opéra-comique, puis les opéras de Gluck répondront à cette attente. Dans la seconde moitié du siècle, la qualité des écrits a nettement progressé, et plus encore après 1770, où l'on trouve des textes résolument novateurs. Pendant la querelle des années 1770, les discussions révéleront [entre autres] l'idée que la musique instrumentale n'est pas qu'un "accompagnement" et qu'elle dispose d'autant de moyens expressifs que le chant » (Belinda Cannone, « Littérature et musique », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, t. 2, p. 539).

sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincant souvent elles-mêmes³² ». Cette comparaison, l'imaginaire romanesque n'avait pas attendu que Diderot la formule pour la proposer. C'est ainsi qu'on la retrouve sous la plume de Meusnier de Querlon qui, de la même manière, lie théorie musicale et sens, ceux-ci étant également figurés « comme les cordes d'un instrument de Musique ; les divers sons produits par ces cordes sont tous également des vibrations ou des modifications de l'air [...] Il en est de même de nos sensations & par conséquent des plaisirs³³ ». Assimilés à des instruments de musique, les corps sont alors appelés à reproduire de « charmants accords³⁴ », les sens et les désirs se confondant avec leurs correspondances harmoniques. L'illusion et l'artifice sur lesquels repose le texte libertin invitent alors au plaisir et à la jouissance grâce à une esthétique musicale en fonction de laquelle se modulent les mouvements de corps répondant aux passions qui les animent. C'est, du reste, en écoutant un concert des plus surprenants que le duc D***, sur le « déclin de l'âge » et ne formant

-
32. Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot* [1769], dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1875) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. II, p. 113 et p. 114.
33. Anne-Gabriel Meusnier de Querlon, *Les soupers de Daphné et Les dortoirs de Lacédémone. Anecdotes grecques. Fragments historiques publiés pour la première fois & traduits sur la version arabe imprimée à Constantinople, l'an de l'Hégire 1110 et de notre ère 1731*, Oxford, s. n., 1746, p. 41.
34. Guillard de Servigné, *Les Sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le Marquis D'**** [1749], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. 1001.

« plus de désirs³⁵ », parvient encore à réveiller en lui « quelques étincelles de sentiment³⁶ ». Le marquis D'***, qu'il a invité à son château, décrit le système ingénieux qu'a inventé ce seigneur :

Il attirait chez lui, par les invitations les plus polies [...] les dames et les seigneurs des environs. Il y avait dans le château trente ou quarante chambres propres à recevoir les étrangers. Le duc [...] disposait les chambres occupées par les hommes et par les femmes dans un ordre alternatif. [...] Par une imagination dont on découvrira l'objet dans la suite, les lits destinés aux femmes avaient été faits pliants et élastiques [et disposaient de ressorts conçus de telle] sorte qu'il fallait deux poids égaux [...] pour [les] mettre en action [...]. Sous chacun de ces lits était placée une bascule ; une des extrémités touchait au-dessous du lit, et y était attachée à l'endroit du centre de gravité. L'autre bout répondait entre le chevet et la muraille. À cette dernière extrémité des bascules, on avait ajusté des fils d'archal, qui, au moyen d'autres petites bascules de renvoi, telles qu'on en use pour les sonneries des horloges, allaient remuer, dans un appartement éloigné, des sonnettes correspondantes. Cet appartement, séparé des autres, était celui du duc. Les sonnettes étaient placées à l'entour ; chacune avait son étiquette et portait le nom des dames qui occupaient alors les chambres. Les tons étaient distincts et en accord ; dans le silence de la nuit, leur variété et leurs rencontres différentes faisaient un carillon si agréable qu'on eût cru entendre des hymnes à l'amour. Les sons étaient une vive représentation des mouvements qui les occasionnaient : au commencement mesurés, ensuite rapides, peu après confondus, plus marqués enfin, se ralentissant et cessant par degrés. Le duc arrêta à son gré l'effet de ces sonnettes : comme il était sujet aux insomnies, il avait inventé ce jeu pour se récréer. Entre les bras d'un amour inutile, son imagination, et cette harmonie qui signifiait tout ce qu'il voulait, lui rendaient quelquefois des étincelles de sentiment³⁷.

35. *Ibid.*, p. 1012.

36. *Ibid.*, p. 1013.

37. *Ibid.*

Ces sons, qui deviennent « une vive représentation des mouvements » des corps et qui produisent un « carillon si agréable » qu'on croirait entendre « des hymnes à l'amour », procèdent d'un imaginaire que la fiction libertine excelle à mettre en scène. La correspondance entre les passions qui inspirent et enflamment les corps et une musique susceptible de les reproduire forme, dans l'invention romanesque, des figures « dont s'arme une "raison ingénieuse" soucieuse de persuader et de séduire³⁸ », les métaphores musicales se nouant « à la trame et à l'argument du roman libertin³⁹ ».

Cette analogie « entre la nature du son et la nature du corps », se concrétisant dans l'image du « corps-instrument⁴⁰ », se retrouve, de la même manière, investie dans le roman obscène dans lequel la musique joue un rôle tout aussi marqué par une conception qui lui assigne pour but « de dépeindre un sentiment, d'en imiter les mouvements et les manifestations afin d'éveiller un semblable sentiment dans l'esprit de l'auditeur⁴¹ ». Aux détours qu'emprunte toutefois le roman galant pour comprendre et décrire le corps à partir de théories musicales, le texte obscène oppose le témoignage de l'expérience sensuelle par la mise en scène de tableaux qui rendent

38. Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2001, p. 200-201.

39. *Ibid.*, p. 198.

40. Belinda Cannone, *loc. cit.*, p. 527.

41. Michel Noiray, « Musique », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 753.

tout le caractère énergétique de la pulsation amoureuse. Le savoir et la raison, qui suscitent les subtilités d'une parole spéculant, par exemple, sur les passions et la force du désir, sur le fait qu'il serait aussi insensé de chercher à les détruire que « de défendre à un corps sonore de résonner quand il reçoit des vibrations⁴² », sont évacués au profit d'une pratique où la musique, regardée comme « le plus violent des beaux-arts⁴³ », sollicite une ardeur et une fougue qui désertent les principes rationnels pour mieux rendre directement les passions charnelles. Dès lors, les émotions qu'éveille la musique sont interprétées à partir d'un discours qui abandonne le champ lexical de la métaphore savante et élégante au profit d'une crudité et d'une obscénité où se déclare l'impétuosité du désir.

Ainsi mademoiselle Julie, étant allée à l'opéra, raconte que, « fort échauffée par la musique », il lui prit « une envie de jouir au milieu du spectacle » :

J'ai tiré le rideau de la gaze et j'ai absolument voulu que farfadet se mît en devoir de me contenter. Nous avons été très gênés, mais enfin, tant bien que mal, cela a réussi. On jouait justement pendant ce temps-là un morceau de musique *amoroso*, et le *presto* a été le moment intéressant⁴⁴.

42. Guillard de Servigné, *op. cit.*, p. 998.

43. Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles* [1749], éd. de Robert Niklaus, Paris, Minard/Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970, p. 77.

44. Anonyme, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle* [1785], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 4, p. 209-210. La note 37 de la p. 124 rappelle qu'une « demoiselle entretenue ne se contente pas de son seul entreteneur, appelé ordinairement *Milord Pot-au-Feu*. Elle a ordinairement un amant en titre, qui ne paye que les chiffons. Un *Guerluchon*, c'est un amant qu'elle paye, un *Farfadet*, c'est un complaisant, et un *Qu'importe* est une personne qui vient

Ce passage assigne à la musique un programme esthétique qui s'écarte d'une représentation s'appuyant sur la seule allusion suggestive des effets qu'elle produit. La réalité amoureuse s'exprime ici sans détour, alors que l'« envie de jouir », par son aspect pulsionnel et irrationnel, vient bousculer la décence qui dicte les conduites. Aux « charmants accords » que suggèrent par ailleurs les textes mondains pour rendre compte des mouvements que reproduisent les amants, s'oppose ici l'idée d'une énergie portée par la musique et qui coïncide avec celle des corps. C'est, du reste, dans cette perspective qu'il est possible de comprendre l'un des passages de ma *Conversion* où Mirabeau, sur un mode ludique, met en scène le marquis de Fier-en-Fat qui, dans une conversation s'inscrivant dans le contexte de la querelle où se sont affrontés les partisans de l'opéra de Gluck et ceux se réclamant de Piccinni, affirme posséder un « tact » lui permettant de juger de la musique sans erreur⁴⁵. Après avoir loué ou discrédité différents opéras, il avouera : « Ma passion à moi c'est l'*allegro*⁴⁶ ». L'idée de mouvement et d'énergie à laquelle renvoie ce *tempo* est aussitôt récupérée par son interlocuteur, qui opère un déplacement en lui répondant, non sans ironie : « Monsieur le marquis, on s'y lasse bien vite⁴⁷ ». Déplacement que confirme par

45. Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *op. cit.*, p. 84.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

ailleurs la suite du texte où l'on peut lire qu'un « sourire de Madame de *** », et un peu d'embarras chez le marquis [lui] démontrèrent qu'il pouvait bien en être à se reposer⁴⁸ ». Un passage de *Thérèse philosophe* évoque également ces « effets singuliers de la musique⁴⁹ » dans une scène des plus libidineuses, alors qu'un amant « se met en train, [...] campe Minette sur le bord du lit, la trousse, l'enfile et la prie de chanter⁵⁰ ». Mais, pendant que celui-ci « pousse et repousse toujours en mesure, ses lèvres sembl[ant] battre les cadences, tandis que ses coups de fesses marquent les temps⁵¹ », la « voluptueuse Minette » en vient à chanter « faux, détonne, perd la mesure⁵² », et substitue un bémol à un bécarré. Ce faux ton aura aussitôt pour conséquence de détraquer « la cheville ouvrière » et « le meuble qui battait la mesure » devient « un chiffon⁵³ » languissant. Effet surprenant de la musique, s'étonne alors la Bois-Laurier, qui fait « qu'un bémol au lieu d'un bécarré dût faire rater et rentrer aussi subitement un homme en lui-même⁵⁴ » ! Pareille conclusion, qui met en évidence le rapport que l'on établit entre la musique et l'effet qu'elle produit, ne présente aucune idée que le roman libertin galant

48. *Ibid.*

49. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 636.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*, p. 637.

54. *Ibid.*

n'ait suggérée. Aussi, l'essentiel réside-t-il ailleurs. Minette, par son faux ton, en plus de « la cheville ouvrière », détraque également une esthétique du bon ton – on me pardonnera ce jeu de mots –, telle qu'elle s'inscrit dans l'univers aristocratique où la musique invite à la volupté en rivalisant d'adresse avec les autres arts pour composer un tableau idéalisé par l'artifice. Un bémol impromptu fait perdre la mesure, interrompt ce concert lascif dont les « fesses marquent les temps », alors que l'obscénité de la scène vient railler un imaginaire romanesque qui s'invente sur la seule représentation de la beauté. Ironie que vient redoubler l'humour de la Bois-Laurier qui, pendant « toute cette singulière scène », n'a « cessé de rire jusqu'à perdre la respiration⁵⁵ ».

Enfin, on le constate, tout en quittant le domaine de la bienséance et de la politesse qui caractérisent le monde de la bonne compagnie, le roman obscène prolonge par ailleurs, en les réalisant, les figures ingénieuses qu'affectionne le texte galant. Mais, davantage, en insistant sur la violence irréductible du transport amoureux et sur la complicité qu'entretiennent les passions avec la musique, le roman obscène permet de penser leur rapport selon une conception qui leur confère une charge énergétique s'exprimant dans « l'homme pulsionnel qui est une composante de l'homme de tous les temps, celle qui échappe à l'homme rationnel et que révèle la

55. *Ibid.*

musique⁵⁶ », envisagée, plus spécifiquement dans la seconde moitié du siècle, non plus comme imitation mais comme « langage des passions⁵⁷ ». Et ce dernier aspect, qui rend raison de la « dimension irrationnelle⁵⁸ » de la musique, l'esthétique de la laideur, telle qu'elle s'invente dans un imaginaire romanesque qui prend ses distances avec une tradition classique se réclamant d'un beau idéal, permet de l'apercevoir en substituant aux métaphores allusives la représentation de « corps-instruments » aiguillonnés par une musique pensée comme force et comme énergie et par le désir irrépressible que suscitent les passions.

56. Belinda Cannone, *loc. cit.*, p. 526.

57. *Ibid.*, p. 527.

58. *Ibid.*, p. 524.

CHAPITRE IV

PROSPÉRITÉS DU VICE ET ESTHÉTIQUE DE LA PERVERSION

Les auteurs de romans libertins, on l'a vu, n'hésitent pas à justifier les audaces de leur écriture en présentant les écarts de leurs personnages dans le cadre d'un projet éducatif destiné à instruire les jeunes gens qui entrent dans le monde. Aux précautions oratoires et aux prudentes explications qu'avancent, par exemple, Duclos ou Laclos, les auteurs de romans obscènes opposent plutôt une démarche qui repose sur le refus de travestir leur dessein par une rhétorique spéculative. On ne saurait parler de radicalisation de la pensée mais, plutôt, d'une attitude qui tente d'arracher l'homme à toutes les formes de contrainte pour célébrer sa liberté, une impertinente liberté qui se déploie dans la réhabilitation et dans l'exaltation des passions. De ce point de vue, le texte obscène semble miser sur le seul effet produit par la représentation de tableaux organisés autour d'une gestuelle sexuelle appliquée à braver tous les interdits. L'excès et la démesure dont s'autorise l'écriture permettent alors au lecteur d'accéder au récit de voluptés que plus rien ne réfrène. Or, peut-on se demander, ces descriptions audacieuses et impudentes de la réalité du monde physique sont-elles simplement destinées à répondre à une mode ou à une demande d'inspiration mercantile ? On pourrait certes voir là, comme le suggère Valérie Van

Crugten-André, une « exploitation massive » de clichés littéraires dont le seul but est de « faire un succès de librairie, ou plutôt de vente clandestine¹ ». Allégation que semblent confirmer les recherches de Robert Darnton, qui relève que, « selon les rapports qui circulaient à la Direction de la Librairie sous le règne de Louis XV, l'expansion de la littérature séditieuse résultait du goût du tabou répandu dans le public des lecteurs et de l'empressement avec lequel les libraires clandestins répondaient à ses demandes », les lecteurs, « avides de ces "marrons" », se recrutant par ailleurs « dans toutes les couches de la société² ». Bien que l'on doive convenir que cette production reste, pour une large part, motivée par un opportunisme mercantile, l'intérêt des ouvrages publiés, comme on l'a vu, reste indéniable, par ce qu'ils apportent à l'histoire du roman et, sans doute davantage, à celle des idées. La lecture que l'on peut faire du roman obscène est, en effet, plus complexe que ce qu'une approche, empressée de le classer dans le genre pornographique – qui le vouerait, dès lors, à ne satisfaire que le désir de voyeurisme du lecteur –, pourrait laisser croire. S'en tenir à ce seul aspect ferait négliger une part essentielle des idées qui s'y trouvent investies, disséminées dans les descriptions

-
1. Valérie Van Crugten-André, *Le roman du libertinage. 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion/Genève, Slatkine, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 1997, p. 215.
 2. Robert Darnton, *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes Études », 1983, p. 112-113. « Marronnage », comme l'indique Robert Darnton, est le « terme sous lequel ce genre de commerce était désigné par les initiés » (*ibid.*, p. 113).

de scènes lubriques émaillant ces romans, tant et si bien qu'à cet égard, la seule explication alléguant la sollicitation libidinale du lecteur ou un intérêt marqué du public pour les textes licencieux semble manifestement insuffisante. On s'interrogera donc, dans un premier temps, sur les enjeux que suppose une volonté de montrer des scènes sexuelles dont l'obscénité et la laideur transgressent tous les interdits moraux. Dans un second temps, il s'agira de voir comment la description minutieuse et réaliste de ces scènes, où l'on s'attarde au moindre détail, participe d'une déconstruction de l'évanescence et abstraite idéalité à laquelle renvoie l'esthétique de « belle nature ».

1. Les prospérités du vice

Tout en rendant suspectes les triomphantes certitudes que devait fournir la raison pratique, le roman introduit l'argument de la relativité et du doute en légitimant les comportements les plus déviants de l'homme à partir d'une morale qui trouve sa source tout à la fois dans les vicissitudes de la nature humaine et dans l'hétérogénéité des cultures. Dans son désir de découvrir le monde dans toute son étendue, la culture de la Renaissance, puis de l'âge classique s'est efforcée de penser la diversité des coutumes et des croyances, ce qui l'a conduit à s'interroger « sur la capacité de la

raison à former en la matière des idées incontestables³ ». Le doute devient cet instrument critique qui permet à l'homme de chercher de nouvelles avenues où l'expérience et le libre examen se substituent aux décrets dogmatiques. En ce sens, malgré l'incertitude et l'indétermination qui s'inscrivent au cœur de sa démarche, l'homme reste riche de sa volonté de savoir, une volonté sans cesse stimulée par cette curiosité dont Burke a dit qu'elle était un « principe très actif » se mêlant « plus ou moins à toutes nos passions⁴ ». Il ne s'agit plus, dès lors, d'établir des thèses irréfutables mais de montrer que le savoir n'est que l'expression d'un point de vue, une réponse fugace à un questionnement qui, lui, demeure sans fin. La diversité des mœurs et des croyances que découvre le voyageur « n'est plus, comme chez Bossuet ou Pascal, la marque d'une imperfection première, mais la qualité même de l'objet humain, soumis à l'enquête scientifique⁵ ». Du coup, elle ouvre tout un champ d'exploration à une pensée qui refuse de définir le monde en fonction d'une norme universelle, ce jeu de regards croisés entre les civilisations contribuant à multiplier les points de vue et à faire douter de l'unicité

-
3. Guy Palayret et Pascale Borenstein, *L'Esprit des Lumières*, Paris, SEDES, coll. « Théma Prépas », 1998, p. 187.
 4. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », (2^e éd. rév.) 1998, p. 77. Voir Partie II, chap. II.
 5. Florence Lotterie, « Mutation des savoirs au XVIII^e siècle », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, t. 2, p. 202.

de la vérité, ou encore du caractère central de la révélation chrétienne.

Le scepticisme qu'engendre cette relativité incitera l'homme à questionner non pas seulement sa place dans l'univers, mais aussi celle, plus immédiate, qu'il occupe dans une société précise. Enfin, davantage, à la faveur de cette remise en question, ce sont les principes mêmes sur lesquels est érigée cette société qui seront examinés. Des *Lettres persanes* de Montesquieu au *Neveu de Rameau*, en passant par le *Supplément au Voyage de Bougainville*, s'exprime, exacerbée par l'esprit critique, une pensée qui insiste sur la relativité des valeurs morales sur lesquelles s'appuie l'homme. Sade, par la voix de Dolmancé, ne dira pas autre chose :

Ah ! n'en doutez pas, Eugénie, ces mots de *vice* et de *vertu* ne nous donnent que des idées purement locales, il n'y a aucune action, quelque singulière que vous puissiez la supposer, qui soit vraiment criminelle, aucune qui puisse réellement s'appeler vertueuse : tout est raison de nos mœurs, et du climat que nous habitons, ce qui fait crime ici, est souvent vertu quelque cent lieues plus bas, et les vertus d'un autre hémisphère pourraient bien réversiblement être des crimes pour nous [...] ⁶.

Au reste, avait déjà affirmé Rameau,

souvenez-vous que dans un sujet aussi variable que les mœurs, il n'y a d'absolument, d'essentiellement, de généralement vrai ou faux, sinon qu'il faut être ce que l'intérêt veut qu'on soit ; [...] Si par hasard la vertu avait conduit à la fortune ; ou j'aurais été vertueux, ou j'aurais

6. Sade, « Troisième dialogue », *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux* [1795], présentation, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, p. 41-42.

simulé la vertu comme un autre. On m'a voulu ridicule, et je me le suis fait ; pour vicieux, nature seule en avait fait les frais. Quand je dis vicieux, c'est pour parler votre langue ; car si nous venions à nous expliquer, il pourrait arriver que vous appellassiez vice ce que j'appelle vertu, et vertu ce que j'appelle vice⁷.

Ce discours, qui fait état d'une morale « variable » à l'intérieur d'une même société, joue encore avec l'idée que les normes sont souvent dictées par l'intérêt et, dès lors, sujettes à l'inconstance, voire au caprice des hommes, et plus particulièrement de ceux qui détiennent un certain pouvoir. Cette conviction, Diderot la martèlera avec plus d'insistance encore dans l'*Histoire des deux Indes* :

Jusqu'ici les moralistes avaient cherché l'origine et les fondements de la société qu'ils avaient sous les yeux. Supposant à l'homme des crimes pour lui donner des expiateurs, le jetant dans l'aveuglement pour devenir ses guides et ses maîtres, ils appelaient mystérieux, surnaturel, céleste ce qui n'est que l'ouvrage du temps, de l'ignorance, de la faiblesse ou de la fourberie. Mais depuis qu'on a vu que les institutions sociales ne dérivait ni des besoins de la nature, ni des dogmes de la religion, puisque des peuples innombrables vivaient indépendants et sans culte, on a découvert les vices de la morale et de la législation dans l'établissement des sociétés. On a senti que ces maux originels venaient des fondateurs et des législateurs [...] ⁸.

Ce n'est donc pas la nature humaine qui est mauvaise, ce sont les interdits sociaux que promulguent législateurs, prêtres et princes, et qui, comme le soutient le vieillard du *Supplément au Voyage de*

7. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, éd. de Jean Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1972, p. 85.

8. Denis Diderot, *Histoire des deux Indes*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, t. III, p. 682.

Bougainville, empoisonnent les nations⁹. L'idée de bien et de mal, de vice ou de vertu, se trouve réduite à un relativisme dont témoignent les comportements effectifs, les actions humaines étant motivées par l'intérêt ou l'avidité du pouvoir. Ce relativisme, même Dieu s'en voit suspecté, Voltaire affirmant qu'il « semble [que Dieu] daigne se proportionner aux tems & à la population du genre humain¹⁰ ».

Devant l'incertitude que suscite ce partage du bien et du mal selon une morale s'appuyant sur des principes dont on doute désormais – parce que leurs sources deviennent suspectes –, l'homme est tenté de chercher la vérité en lui et à la lumière de l'expérience qu'il fait du monde. Au reste, comme l'assure Diderot, il faut « laisser l'expérience à sa liberté » quand on interroge la nature¹¹. Avec Rousseau, cette recherche prendra les allures d'une introspection qui se déploie dans une littérature exaltant une forme de liberté intérieure et dans laquelle la morale, parce qu'elle procède du sentiment qu'éprouve le *moi*, s'enracine dans un instinct et devient, par conséquent, naturelle et vraie. Qu'importent alors « les philosophes, les vérités mêmes qui ne sortent pas de lui, qui ne

-
9. S'adressant à son interlocuteur, le vieillard l'interpelle en le qualifiant d'« empoisonneur de nations », pour avoir appris aux Tahitiens à rougir de ce qui, avant lui, n'était pour eux que la voix de la nature (Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 149).
 10. Voltaire, *Traité sur la Tolérance* [1763], nouvelle édition, corrigée et augmentée par l'auteur, Lausanne, François Grasset & Comp., 1773, p. 110-111.
 11. Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature* [1754], présentation, notes, bibliographie et chronologie par Colas Duflot, Paris, Garnier-Flammarion, 2005, XLVII, p. 98.

servent pas à son *moi*¹² ? » Cette « émancipation du *moi* », qui échappe ainsi aux « tutelles intermédiaires¹³ », offre à l'homme la possibilité d'en appeler à l'éloquence de son cœur, perçu comme un lieu d'où surgit la vérité. Considérez, nous dit Rousseau,

que, voulant former l'homme de la nature, il ne s'agit pas pour cela d'en faire un sauvage et de le reléguer au fond des bois ; mais qu'enfermé dans le tourbillon social, il suffit qu'il ne s'y laisse entraîner ni par les passions ni par les opinions des hommes ; qu'il voie par ses yeux, qu'il sente par son cœur [...]¹⁴.

Avant Rousseau, la sœur Monique du *Portier des Chartreux* déclarait à Suzon qu'on « ne doit avoir d'autre maître que son cœur, ce n'est que lui qu'il faut écouter, ce n'est qu'à ses conseils qu'il faut se rendre¹⁵ ». Cette relation, entre le sentiment intime et une morale qui en découle, dessine les contours d'un monde complexe où les passions cessent d'être simplement un mouvement propre à obscurcir la faculté de juger du bien et du mal. Complexe en ce sens que les passions sont, d'une part, d'ordre émotionnel – c'est-à-dire que l'homme les ressent en lui – et, d'autre part, parce qu'elles participent, du même souffle, de l'expérience sensuelle qu'il fait du

12. Pierre Moreau, « Rousseau, Jean-Jacques », *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la dir. de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochothèque », 1995, p. 1151.

13. *Ibid.*, p. 1152.

14. Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* [1762], introduction et notes par François et Pierre Richard, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1961, livre IV, p. 306.

15. Gervaise de Latouche, *Histoire de dom B***, portier des Chartreux* [1741], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. 355.

monde, le corps et les sens étant, selon le principe empiriste cautionnant cette expérience, le siège de l'appréhension de la réalité qui l'entoure. « Apercevoir, c'est sentir », dira Rousseau, et « mes sensations se passent en moi, puisqu'elles me font sentir mon existence¹⁶ ». Dès lors, nos passions étant « les principaux instruments de notre conservation » et de notre compréhension du monde, vouloir les détruire,

c'est contrôler la nature, c'est réformer l'ouvrage de Dieu. Si Dieu disait à l'homme d'anéantir les passions qu'il lui donne, Dieu voudrait et ne voudrait pas ; il se contredirait lui-même. Jamais il n'a donné cet ordre insensé, rien de pareil n'est écrit dans le cœur humain ; et ce que Dieu veut qu'un homme fasse, il ne lui fait pas dire par un autre homme, il le lui dit lui-même, il l'écrit au fond de son cœur¹⁷.

Sade, on le sait, reformulera ce principe en éliminant Dieu de l'équation. Les passions ne sont que « la voix de la nature ; c'est sa main seule qui nous donne ces passions ; c'est sa seule énergie qui nous les inspire¹⁸ ». Or, comme l'affirme encore Sade, jamais la nature « ne nous imposa de freins, elle ne nous dicta jamais de lois. [...] son seul précepte est de nous délecter¹⁹ ». Il faut donc s'attacher « à ce qui rend heureux²⁰ ». Conséquemment, déclare Juliette, « gardons-nous d'être vertueuse, puisque le vice triomphe sans

16. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 325.

17. *Ibid.*, p. 246-247.

18. Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, texte établi, présenté et annoté par Michel Delon, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. III, p. 302.

19. *Ibid.*, p. 225.

20. *Ibid.*, p. 270.

cesse ; [...] élançons-nous dans le monde pervers, où ceux qui trompent le plus sont ceux qui réussissent le mieux²¹ ». Mais, si le bonheur de Juliette passe par le crime, cet excès reste toutefois propre à l'univers sadien.

Ce sentiment intime qui prévient l'être de son existence et qui lui permet de distinguer, comme l'affirmaient Du Bos ou encore Marmontel, le bien du mal, le beau du laid²², les auteurs de romans obscènes allaient se le réapproprier pour l'exacerber au profit de l'exaltation d'une lubricité qui ignore les contraintes et qui s'exhibe devant le lecteur, sans voile ni artifice, la raison du plaisir se substituant au plaisir de la raison. L'écriture se donne alors pour tâche de justifier le désir, derrière lequel se cachent une impétuosité et une énergie qui exigent d'être affranchies des règles, de la bienséance ou du bon sens, le bonheur se goûtant dans l'intensité du vécu, dans la jouissance que procure la volupté et dans l'expérience de la démesure. Pour faire vibrer toutes les cordes du cœur, il devient parfois nécessaire, en effet, de toucher celles qui ne résonnent que dans les tonalités aiguës ou sombres. Tout comme cette esthétique de la « belle nature » qui ne parvient plus à l'étonner et à le faire vibrer, l'uniformité, en matière sexuelle, émousse les sens de l'homme, qui demande désormais à être ébranlé et à ressentir fortement pour

21. *Ibid.*, p. 272.

22. Voir *supra*.

s'assurer de son « existence ». L'homme prendra alors le risque d'écarter les règles qui entendent dicter sa conduite, pour mieux s'en remettre à une subjectivité sensible qui, en l'avertissant de son plaisir, le conforte dans ses motivations et ses choix. Aussi, comme l'affirme la Bois-Laurier, « en matière de plaisir, pourquoi ne pas suivre son goût ? Il n'y en a point de coupables », puisque c'est la nature « qui nous donne le penchant pour ce plaisir²³ ».

2. Esthétique de la perversité

Partant du principe que le plaisir, cette grande préoccupation du siècle, naît de l'intensité de l'émotion, les auteurs de romans obscènes n'hésitent pas à représenter la luxure sous ses aspects les plus débridés et les plus inventifs, les scènes se succédant au rythme des fantaisies et des goûts des amants. L'homme s'abandonne alors à un plaisir qui se trouve inscrit dans une éthique et une esthétique faisant du mal et du laid la cause d'une poussée émotionnelle qui le ravit à lui-même. Devant cette vague qui le submerge, l'homme laisse à la nature et à son cœur le soin de lui révéler la vérité de son être, une vérité qui n'est dictée par aucune règle, morale ou esthétique, lesquelles s'évanouissent dans cette subjectivité sensible qui le guide et qui, si elle n'explique pas la raison de sa fascination pour le plaisir,

23. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 645.

du moins lui permet-elle de solliciter la puissance de l'effet ressenti pour en justifier la cause. Dès lors, aucun interdit ne saurait entraver cet appel d'une nature mue par l'attrait du plaisir et de la volupté. C'est, du moins, forts d'une telle conviction que les auteurs de romans obscènes justifient la licence de leurs représentations, les plus outrées comme les plus divertissantes. Ainsi, l'un des amants de la Bois-Laurier mêle « aux plaisirs de la petite oie [...] un tic singulier » :

Son goût était de me placer assise à côté de lui sur un sofa, découverte jusqu'au dessus du nombril, et, tandis que j'empoignais le rejeton de la racine du genre humain et lui donnais quelques secousses, il fallait que j'eusse la complaisance de souffrir qu'une femme de chambre qu'il m'avait donnée s'occupât de couper quelques poils de ma toison²⁴.

Un évêque, pour sa part, « dès qu'il sentait les approches du plaisir [...] mugissait et criait à haute voix *haï ! haï ! haï !* en forçant le ton à proportion de la vivacité du plaisir dont il était affecté²⁵ ». Quant à un vieux médecin, il ne « donnait aucun signe de virilité qu'au moyen de cent coups de fouet » appliqués sur les fesses²⁶.

L'abbesse des *Progrès du libertinage*, écrivant au frère Conard sur les activités de sa communauté, « le plus joli bordel de la terre²⁷ »,

24. *Ibid.*, p. 636.

25. *Ibid.*, p. 638.

26. *Ibid.*, p. 639.

27. Anonyme, *Les Progrès du libertinage. Historiette trouvée dans le portefeuille d'un carme réformé* [1790], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 4, p. 470.

lui raconte en ces termes ses exploits voluptueux en compagnie de Grandpine et de sœur Brigitte :

Sœur Brigitte, par un mouvement lascif et voluptueux, élevait et donnait à Grandpine le spectacle ravissant d'un postérieur appétissant qui semblait lui reprocher son inaction. Aussi il ne pouvait plus se contenir, sa pine écumante de rage se portait vers cette région et, d'un coup vigoureux et sec, il logeait six pouces de son membre dans le cul de sœur Brigitte, qui m'embrassait plus étroitement. Nos trois corps semblaient réunis en un seul, et chacun de nous hâtait le moment heureux qui devait nous faire partager le même plaisir²⁸.

Ce tableau des plaisirs libidineux se conçoit fortement, par ailleurs, comme une invitation lancée au lecteur à qui, s'il hésitait à répondre à l'appel de la nature, l'abbesse indique la voie à suivre : à ce récit, écrit-elle en effet, « je ne puis moi-même résister [...] et je me branle à ton intention²⁹ ». L'escarpolette, qui a fait l'objet d'une toile célèbre de Fragonard, assume, de même, une fonction des plus étonnantes chez Suzon :

il [son amant] me plaça sur l'escarpolette, m'enjoignit de tenir les genoux élevés, d'écarter les cuisses le plus que je pourrais, et d'avoir bien soin de présenter toujours le con en avant. [...] mon amant donna le branle à l'escarpolette et se tint à quelque distance, le vit en arrêt. Il avait si bien pris ses mesures que, lorsque l'escarpolette fut en mouvement, il ne manqua pas de mettre dans le noir³⁰.

28. *Ibid.*, p. 474.

29. *Ibid.*

30. Anonyme, *Mémoires de Suzon, sœur de D.B. portier des Chartreux. Écrits par elle-même* [1778], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1985, t. 3, p. 308. On sait que, avec *Les Hasards heureux de l'escarpolette* [1766], Fragonard s'est acquis une réputation de peintre galant, créant des scènes libertines qui seront très recherchées par les amateurs.

On pourrait multiplier les exemples de ces descriptions mettant en scène la « variété des plaisirs » et cette esthétique de la perversité qu'offre la volupté, cette « déesse » qui « prend autant de formes qu'elle sait et qu'elle peut en inventer³¹ ». Le roman obscène, en ce sens, se fait école d'apprentissage, les expériences des personnages captivant la curiosité du lecteur et l'invitant à partager, mieux, à vivre ces plaisirs lui-même, jusque dans les plus grands excès. Loin de l'approche simplement suggestive, le roman réalise ce que tous les romans libertins galants promettent. « Qu'on cesse donc, écrit alors la Cauchoise, de me faire un crime de ce qui, selon moi, devait être et a été mon plus grand bonheur³² ».

Certes, on inférera que l'univers de la prostitution crapuleuse constitue un milieu propice à justifier, dans le roman, les perversités les plus outrées, la figure de la prostituée exerçant « sur l'imaginaire collectif une fascination tenant presque du mythe [...]. Pourvoyeuse d'amour mercenaire, elle symbolise l'accomplissement des désirs inavouables [...], le point de rupture avec les tabous sexuels que la morale impose³³ ». En fait, comme le signale Kathryn Norberg, dans son étude sur la « putain libertine », la prostituée joue un rôle

31. Anonyme, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre* [1784], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1985, t. 3, p. 396 et p. 405.

32. *Ibid.*, p. 396.

33. Valérie Van Crugten-André, *op. cit.*, p. 106.

important dans l'histoire de la pornographie et occupe, à ce titre, une place de choix dans la littérature licencieuse :

From the Renaissance to the French Revolution, the courtesan fills libertine literature ; her life and loves form the very stuff of many pornographic texts. The whore biography or confession is exceedingly common in the genre and, usually, the whore herself narrates the story. From *La Puttana errante* to *Fanny Hill*, from Margot to Juliette [...], no other character, male or female, pimp or rake, can dispute [with the prostitute] her dominance in the world of the obscene³⁴.

Cependant, le monde de la populace ne possède pas l'exclusivité sur ce type que représente la prostituée, la femme de condition, on l'a vu, se mêlant aussi à la profession. Aussi, Mirabeau, dans *Ma conversion*, n'hésite-t-il pas à rappeler que le vice ne connaît pas d'ordre hiérarchique, et déchire, du coup, ce voile « déshonnête » dont le roman galant couvre « le sentiment le plus pur³⁵ » et le plaisir le plus naturel. Témoin de la « célébration des mystères de la Grande Déesse », voyons en quels termes il en trace le tableau :

Imaginez-vous [...] trente femmes (parmi lesquelles je pourrais citer du plus grand), jeunes ou vieilles, [qui] se

-
34. Kathryn Norberg, « The Libertine Whore : Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette », dans Lynn Hunt (dir.), *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 225. (De la Renaissance à la Révolution française, la courtisane investit l'espace de la littérature libertine ; sa vie et ses amours constituent le motif essentiel de maints écrits pornographiques. La biographie de la prostituée, ou sa confession, est particulièrement courante dans ce genre de textes et c'est habituellement la prostituée elle-même qui raconte son histoire. De la *Puttana errante* à *Fanny Hill*, de Margot à Juliette, aucun personnage, homme ou femme, proxénète ou débauché, ne peut disputer sa prédominance dans le monde de l'obscène. Je traduis).
35. Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, *Ma conversion* [1783], dans *Œuvres érotiques de Mirabeau*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1984, p. 61.

mettent nues comme la main. [...] Chacune empoigne sa chacune : le premier temps de l'exercice est un branlement général (foutre, je me branlais aussi et ce ne devait sacredieu pas être la dernière fois). Tout à coup, la scène s'échauffe ; la volupté se reproduit sous mille formes différentes ; [...] elles nagent dans des torrents de sensations.

[...] L'ivresse s'en mêle ; mes tribades deviennent bacchantes. Vois ces deux couchées l'une sur l'autre en sens inverses, et se gamahuchant toutes deux ; vois ce groupe plié en mille postures différentes ; plus loin, de Vit-au-Conas occupe seule six de ses compagnes ; [...] elle tient sa langue dans le con de la première qui, suspendue au-dessus de sa tête, inonde son visage de foutre, et se baisse pour lui branler la gorge [...] Tout à coup, les cris, les imprécations, la fureur s'élèvent au sein de leurs plaisirs ; [...] elles se frappent l'une l'autre ; leurs seins sont meurtris [...] leur chevelure jonche la terre [...] elles tombent épuisées sur les tapis qu'elles souillent de sang, de vin et d'aliments [...] ³⁶.

Cette scène, qui pourrait être digne des descriptions sadiennes, assimile plaisir et démesure, les ébats sexuels se concluant dans la licence la plus absolue et dans les plus grands dérèglements. « Les actrices étaient femmes de cour, de quoi diable pouvais-je m'étonner ?³⁷ », remarque alors le libertin, témoin de tous ces emportements. Il prendra néanmoins « le parti d'en rire³⁸ », suggérant par là le caractère inéluctable et essentiellement humain des passions – et, sans nul doute, des passions les plus vives. Car il ne saurait être question de porter un jugement moral, les passions trouvant leur expression dans le plaisir, le plaisir étant, quant à lui,

36. *Ibid.*, p. 128-129.

37. *Ibid.*, p. 129.

38. *Ibid.*

la satisfaction d'un désir naturel auquel l'homme – ou, ici tout particulièrement, la femme –, libéré des contraintes des règles et des interdits, permet de s'extérioriser en succombant à ses attraits. Il ne s'agit que de retirer le voile de gaze – ce dont s'autorise Mirabeau – pour voir surgir une réalité qui s'organise autour des mouvements de la nature, une nature qui parle au cœur de l'homme et lui dicte la voie du plaisir, et qu'on ne saurait, dès lors, incriminer. Précisant bien, d'ailleurs, qu'il se « branlai[t] aussi » pendant toute cette scène, le libertin n'invite-t-il pas le lecteur à l'imiter, tout en se livrant à une fougueuse défense des passions ?

Ainsi, on le constate, les débordements auxquels convie la nature, qu'ils se manifestent dans l'univers aristocratique ou dans celui de la plèbe crapuleuse, n'expriment qu'une même volonté de satisfaire un élan passionnel en rejetant une morale du plaisir qui lui impose de rester dans les bornes de la décence. Le roman, en mettant en scène les représentations d'un vice, pour lequel l'homme ne questionne plus que son sentiment et son plaisir, semble vouloir répondre, en le transposant dans une lubricité parfois déchaînée, au vœu de Diderot qui réclamait pour l'art « quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage³⁹ ». Mais, davantage, par ces descriptions de scènes les plus dissolues, le roman enracine le plaisir dans le corps

³⁹. Denis Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 261.

et dans toute sa réalité, la multiplication des détails corporels, aussi laids soient-ils, contribuant à rappeler à l'homme que la cause et le lieu de son désir, c'est ce corps même. Les portraits minutieux qui en sont tracés contribuent ainsi à montrer que la recherche fébrile de la jouissance a aussi une dimension esthétique, celle d'un incontournable vérisme qui s'oppose, dès lors, à l'évanescence idéalisée de la « belle nature ».

Ainsi, en insistant sur ce sentiment de plaisir intime que ressent l'homme, tout comme en mettant en scène la représentation la plus vraie du corps désirant, le roman obscène fonde une morale qui s'attache à faire du vice et de la laideur les instruments et les emblèmes d'une réhabilitation des passions où il s'agit sans doute moins de faire triompher le vice que de défendre les mouvements d'une subjectivité sensible que questionne la seconde moitié du XVIII^e siècle.

3. La perversité sublimée

Ce questionnement, Sade l'a également fait sien en prenant la Nature à témoin : « l'homme est-il le maître de ses goûts ? Il faut plaindre ceux qui en ont de singuliers, mais ne les insulter jamais, leur tort est celui de la nature⁴⁰ ». Toutefois, chez le divin marquis, cette nature reste marquée du sceau de la violence et d'une cruauté

⁴⁰. Sade, « Premier dialogue », *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, op. cit., p. 11.

qui, « bien loin d'être un vice, est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature », et l'expression de « l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue⁴¹ ». Dès lors, le plaisir doit trouver son intensité dans un univers violent où la jouissance des uns finit par « exiger la souffrance des autres⁴² ». Enracinés « dans la douleur et dans le sang⁴³ », les textes témoignent d'une volonté de tout dire et tout exhiber, « dans le pire cynisme des mots et des gestes⁴⁴ ». C'est donc sans complaisance que Sade décrira des scènes où se conjuguent lubricité et cruauté, en rappelant que « les passions ont un degré dans l'homme où nulle voix ne peut les captiver⁴⁵ », hors cet impétueux désir qui le commande.

Or, le mal et le laid, dans l'écriture sadienne, s'écartent indéniablement de ce réalisme sur lequel s'appuie une production obscène faisant du corps le lieu d'une description sensible, ancrée dans la réalité. Si le roman obscène dépeint les tableaux les plus licencieux en insistant sur la laideur et le vice, c'est davantage pour offrir une tribune aux débats interrogeant les mouvements de la

41. *Ibid.*, « Troisième dialogue », p. 80-81.

42. Michel Delon, « Introduction » à Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, op. cit., p. IX.

43. *Ibid.*, p. XI.

44. Michel Delon, « Introduction » à Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, dans *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. LII.

45. Sade, *Les infortunes de la vertu* [1787], chronologie et préface par Jean Marie Goulemot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 74. Dans ses *Réflexions*, l'abbé Du Bos avait déjà affirmé qu'il est parfois des « passions trop allumées pour être éteintes par des réflexions philosophiques » (*Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, (7^e éd.), Paris, Pissot, 1770/Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. I, sect. XLIV, p. 461).

nature et les manifestations d'un plaisir que voudrait en vain troubler la contrainte, tout comme pour témoigner de l'avènement d'une nouvelle sensibilité. À cet égard, la crudité du discours et des portraits invite le lecteur à prendre acte d'un questionnement qui sonde les présupposés conférant à la seule beauté et à la seule vertu le privilège de représenter l'expérience – une expérience idéalisée – de soi et du monde. Sade, en revanche, propose une réponse à cette réflexion, une réponse fortement – sinon, totalement – orientée dans le sens d'une vérité unique qui « se met au service d'un apostolat du vice⁴⁶ » et du laid. Si le roman obscène interroge une esthétique classique prenant appui sur l'idéal de beauté et de vertu, Sade pervertit définitivement le modèle proposé par une telle esthétique en inversant ses valeurs. De l'idéal de « belle nature » où doivent coïncider, dans une parfaite adéquation, le beau et le bon, nous passons à l'idéal de laideur, où le laid et le mal culminent dans une apothéose de la violence naturelle que l'homme porte en lui⁴⁷. Dès lors, les descriptions que nous détaille le roman sadien se nourrissent de « l'exacerbation [d'un] fantasme⁴⁸ », lequel projette le

46. Michel Delon, « Introduction » à Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, op. cit., p. XL.

47. Le crime, comme l'affirme en effet Noirceuil, est inspiré par la nature et « la voix de la nature ne nous trompera certainement jamais » (Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, op. cit., p. 331).

48. Michel Delon, « Introduction » à Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, op. cit., p. LII.

mal et la laideur dans un univers sublimé qui n'offre plus de prise à la réalité.

Si le sublime, chez Longin, et dans la longue tradition classique qui s'en inspirera, réside dans l'appréhension d'un discours ou d'une chose qui « plaît universellement⁴⁹ », il doit plutôt frapper, comme on l'a vu, chez Diderot et chez Burke, par le trouble et l'épouvante, l'expérience de la laideur, de la peur, voire de la terreur, constituant le principe même du sublime et du plaisir qu'il suscite. Sade semble reprendre à son compte un tel principe, ses descriptions s'inscrivant dans un univers où règnent le laid, la démesure et la cruauté, les horreurs qu'endurent les victimes, tout comme l'extrême laideur de certains de ses personnages, contribuant à ébranler le lecteur par « le choc le plus violent possible⁵⁰ ». À Burke qui affirmait que le sublime « abhorre la médiocrité⁵¹ », répond d'ailleurs, comme en écho, Juliette déclarant que « tout est bon quand il est excessif⁵² ». Le plaisir naît donc dans l'extrême atrocité des crimes, le « degré de violence dont on est ému » étant seul apte à caractériser « l'essence du plaisir⁵³ ». Ainsi, explique Noirceuil, l'idée de vertu suppose un « défaut de mouvement » :

49. Pseudo-Longin, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, dans *Œuvres de Boileau* [1674], Paris, Chez Lefèvre, Libraire, 1821, t. III, p. 34.

50. Sade, « Troisième dialogue », *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, *op. cit.*, p. 79.

51. Edmund Burke, *op. cit.*, p. 131.

52. Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, *op. cit.*, p. 387.

53. *Ibid.*, p. 308.

quelle glace ! rien ne m'émeut là ; rien ne m'agite ; [...] Quelle différence dans le parti contraire ! Comme mes sens sont chatouillés, comme mes organes sont émus ; rien qu'en caressant l'idée de l'égarement que je projette, un feu divin circule dans mes veines, une espèce de fièvre me saisit ; le délire où cette idée me plonge répand une illusion délicieuse sur toutes les faces de mon projet ; [...] ce n'est plus la même vie, ce n'est plus la même âme qui me meut ; mon esprit est fondu dans le plaisir [...]⁵⁴.

De même que le plaisir confine au sublime dans le mal, les portraits déshumanisés que Sade fait de ces corps puissants qu'on peut comparer à des centaures – tel le duc de Blangis des *Cent Vingt Journées* –, portent en eux une charge énergétique destinée à provoquer la terreur. Or, comme le signale Burke, « en quelque endroit que nous trouvions la force, sous quelque angle que nous envisagions la puissance, nous verrons toujours le sublime marcher à côté de la terreur, cependant que le mépris sera attaché à la force soumise et hors d'état de nuire⁵⁵ ». Les victimes de Sade, toujours d'une grande beauté et d'une non moins grande vertu – songeons à Justine –, sont ainsi vouées à subir, par la force qui les soumet, tout le mépris que l'univers sadien exprime pour un monde factice qui ne repose que sur un ordre et une harmonie fondés sur le beau et le bien. Toutefois, la démesure des descriptions physiques des libertins sadiens, tout comme la cruauté excessive dont ils font preuve, leur confèrent un caractère de sublimité et d'idéalité qui, de la même

54. *Ibid.*, p. 305.

55. Edmund Burke, *op. cit.*, p. 113.

manière que l'emblématique notion de « belle nature », renvoie à une impossible perfection et à l'illusion, et évince la réalité au profit d'une surenchère dans le vice et la laideur émanant d'un imaginaire fantastique. En ce sens, une esthétique de la laideur ne se borne pas à rendre la verrue qui s'observe sur la joue de ma voisine et où l'on peut apercevoir, on l'a vu avec Diderot, l'emblème d'une esthétique vériste : le spectacle de l'orgie et du crime s'ouvre aussi, avec Sade, sur une démesure faisant de l'obscénité morale le principal ressort du sublime – leçon que le XIX^e siècle ne manquera pas de retenir.

CONCLUSION

Il est temps, je crois, de remettre sa culotte.

Mirabeau,
Ma conversion, 1783

Si, dans la littérature libertine, les audaces de l'écriture se confondent avec la licence de mœurs, on ne saurait, au terme de ce parcours, conclure à un simple processus d'investissement libidinal destiné à séduire des lecteurs friands de textes lestes et grivois. Les recherches des dernières décennies ont bien mis en évidence, en effet, les liens qu'entretient le roman libertin avec la « propagande philosophique¹ » au nom d'une ambition critique dirigée, comme le souligne à juste titre Marc André Bernier, vers « ce que le XVIII^e siècle appelait les *préjugés* », les « opinions communes, les habitudes, voire les superstitions [devenant] ici autant de préventions qui non seulement gênent le libre exercice de la raison, mais interdisent encore de goûter un bonheur indissociable des caprices du désir² ». Négligés, sans nul doute, en raison de la médiocrité littéraire dont témoignent certains textes, les romans obscènes ont pu être perçus comme un simple avatar du roman libertin mondain, qui, tout en

1. Voir Roland Mortier, « Les voies obliques de la propagande philosophique », *Le Cœur et la Raison*, Oxford, Oxford Foundation, 1990.

2. Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2001, p. 1 et p. 2.

renchérissant sur le caractère érotique de la prose libertine évoquant l'univers aristocratique, restait néanmoins muet sur les questions d'ordre intellectuel, ne renvoyant plus, par conséquent, qu'à une volonté de représenter des scènes égrillardes dans une langue encanaillée.

Une lecture plus attentive permet toutefois de remarquer que, si le roman obscène abandonne, pour une large part, la posture philosophique qu'adopte le roman mondain, il offre, en revanche, un remarquable intérêt du point de vue esthétique. C'est ainsi que ces productions romanesques permettent de découvrir et d'apercevoir ce qui représente sans doute le principal lieu où fut appelée à se déployer et à s'illustrer une esthétique de la laideur déjà à l'œuvre, chez la plupart des théoriciens, dès la seconde moitié du siècle des Lumières. À cet égard, le roman obscène ouvre donc un nouveau champ d'investigation pour qui s'intéresse à la question du laid et à la signification particulière qu'elle revêt au siècle des Lumières, l'omniprésence de la laideur dans l'ensemble des textes du corpus leur supposant bien davantage, on l'a vu, qu'un simple rôle de précurseurs d'une esthétique appelée à s'épanouir au siècle suivant.

Au reste, la difficulté, voire l'impossibilité d'assigner une définition à la laideur est déjà révélatrice de son caractère ambigu : « J'ai beau essayer de fonder objectivement la laideur, écrit Baldine Saint Girons, en repérant certains de ses traits distinctifs, je ne cesse

de buter sur cette pierre d'achoppement qu'est l'expérience de l'*injustifiable*³ ». Maupassant, en son temps, tout en faisant du beau le fruit d'une « convention humaine », affirmait que le laid n'est qu'une « opinion changeante », chacun acquérant la « connaissance du monde » grâce à ses sens et aux idées qui découlent de l'expérience vécue⁴. Parce qu'elle relève de la subjectivité et de l'émotion, on comprendra d'autant plus, sur la foi de cette remarque, que l'esthétique du laid survienne, au XVIII^e siècle, au moment même où émerge, comme nouvelle instance de jugement, une subjectivité sensible questionnant l'expérience esthétique, non plus au regard des règles présidant à la fabrique des œuvres, mais du point de vue de leur réception et des émotions qu'elles suscitent. La théorie ne serait plus alors, pour citer à nouveau Maupassant, que « l'expression généralisée d'un tempérament qui s'analyse⁵ ». Toutefois, cette posture plaidant en faveur de la relativité du jugement, si menaçante pour la pensée classique parce qu'elle annonçait le triomphe d'une sensibilité nouvelle rejetant une conception normative de la perfection pour mieux défendre le particulier contre le général, la diversité contre l'uniforme et la liberté contre une hiérarchie des

3. Baldine Saint Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1993, p. 112.

4. Guy de Maupassant, « Le roman », préface de *Pierre et Jean*, Paris, P. Ollendorff, 1888, p. XVIII, p. XIX et p. XXIV.

5. *Ibid.*, p. XIX.

valeurs véhiculées par le pouvoir, connaîtra, il faut bien l'avouer, un destin fait d'avancées et de repentirs.

Tout au long du XIX^e siècle, on assiste en effet à un va-et-vient constant entre le désir, tel qu'il s'exprime sans nul doute dans le roman obscène des Lumières, d'écarter la traditionnelle association avec le mal et le vice qui se greffe sur toute forme de représentation du laid, et un retour à une perspective morale, voire religieuse et mystique où la laideur reste assimilée aux puissances du Mal, que celles-ci suscitent répulsion ou fascination. Si la période révolutionnaire, qui clôt les Lumières, reste typique, dans les nombreuses caricatures qui prennent pour sujets les membres de la famille royale ou ses représentants, d'une pensée qui associe encore physiognomonie et attitude morale⁶, le mouvement romantique qui s'épanouit alors sur ce fond de grands bouleversements politiques, sociaux et économiques, présente plutôt l'individu comme un être tourmenté, devenu orphelin des systèmes moraux et religieux. L'artiste, dès lors, se donne pour mission de favoriser l'expression des sentiments intimes et réclame, pour l'art, la liberté. C'est dans un tel

6. Ainsi, en raison de son légendaire appétit, certaines caricatures représenteront Louis XVI sous les traits du cochon et, souvent considérée comme une Messaline cruelle et perfide, Marie-Antoinette se verra transformée en femme-serpent. On peut consulter, à ce propos, l'ouvrage de Jean-Jacques Pauvert, *Estampes érotiques révolutionnaires. La Révolution française et l'obscénité* (préface de Régine Deforges), Paris, Henri Veyrier, coll. « Les Plumes du Temps », 1989 ; de même que celui d'Antoine de Baccque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du C.N.R.S., 1988.

contexte que Victor Hugo devient l'apologiste de la laideur et qu'un Lamennais fait preuve d'audace en dissociant le mal du laid :

Le Beau dans ses rapports avec le faux et le mal, le Beau séparé de Dieu ou correspondant à l'individualité pure, a son type dans Satan, la plus parfaite des natures créées, mais la plus éloignée de Dieu, la plus perverse, la plus souffrante. La forme reste avec sa beauté essentielle, impérissable, et l'on frémit en la voyant. Le mal est là, l'idéal du mal incarné dans cette forme⁷.

Incarné dans le plus beau des anges, dans une forme parfaite, l'idéal du mal s'accomplit dans une beauté insolente et orgueilleuse où, à mille lieues de l'humiliation de la croix, la perversion séduit la vertu en affichant les signes esthétiques qui caractérisent les formes les plus profanes de l'enchantement des sens.

Cependant, pas davantage que le siècle qui l'a précédé, le XIX^e siècle ne formule de systèmes consistants en ce qui concerne l'esthétique de la laideur. Au désir d'émancipation de l'art que revendique Victor Hugo – dans le sillage de cette formule célèbre de Diderot réclamant pour la poésie « quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage » – Karl Rosenkranz, l'un des rares théoriciens à s'occuper spécifiquement du laid, oppose, on l'a vu, une morale héritière de la tradition classique où le bien et le mal restent entés sur leurs représentations esthétiques⁸. Par ailleurs, la question du

7. Félicité Robert de Lamennais, « Considérations préliminaires », dans *De L'art et du Beau* (tiré de l'*Esquisse d'une philosophie* [1841]), Paris, Garnier Frères, 1865, p. 7.

8. Voir le chap. II de la partie I, où je développe certains des aspects de la pensée de Karl Rosenkranz dans son ouvrage *Esthétique du laid* [*Ästhetik*

goût demeure au centre de vives controverses. Que l'on songe au scandale provoqué, lors du Salon de 1853, par le tableau de Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, qui lui valut d'être qualifié par Théophile Gautier de « Watteau du laid » : « Rompre violemment avec l'antique et les traditions du beau, peindre dans toute leur disgrâce les laideurs les plus rebutantes avec une grossièreté volontaire de touche, tel est le programme que s'est imposé M. Courbet, et il le suit fidèlement⁹ ». La représentation de ces chairs, de ces boursoufflures trop réelles et éclipsant la beauté factice au profit d'une nature disgraciée fut jugée par les critiques comme une insulte au bon goût, l'art de l'époque devant – du moins selon une certaine théorie professée par l'Académie – « forger des idéaux et transfigurer le monde, célébrer l'élite – les princes et les grands esprits – et ignorer le commun¹⁰ ». En ce sens, la laideur illustrée par Courbet prenait les allures, tout comme dans le roman obscène du siècle des Lumières, d'une audace, voire d'une provocation destinée ici à scandaliser la pudibonderie bourgeoise. Le jugement prononcé lors du procès contre l'auteur de *Madame Bovary* permet d'ailleurs de mieux comprendre

des Häßlichen], traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Préface de Gérard Raulet, Belval, Circé, 2004.

9. Théophile Gautier, *La Presse* (21 juillet 1853), dans *Correspondance de Courbet*, texte établi et annoté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 106, note 8.
10. Rose-Marie et Rainer Hagen, *Les dessous des chefs-d'œuvre. Un regard neuf sur les maîtres anciens*, Cologne, Taschen, 2000, p. 407.

les enjeux de ce combat. Lisons, pour exemple, certains des passages de ce jugement :

Attendu que les passages incriminés, envisagés abstractivement et isolément présentent effectivement soit des expressions, soit des images, soit des tableaux que *le bon goût réprouve* [...]

[...]

Attendu [...] [que] la mission de la littérature doit être d'orner et de recréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs plus encore que d'imprimer le dégoût du vice en offrant le tableau des désordres qui peuvent exister dans la société ;

[...]

Attendu qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre ; qu'un pareil système, appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un *réalisme qui serait la négation du beau et du bon* [...] ¹¹.

Pour avoir peint des caractères en « les imprégnant d'un réalisme vulgaire¹² », Flaubert sera accusé d'outrage aux bonnes mœurs. Ce réalisme vulgaire constitue toutefois l'une des sources d'inspiration les plus fécondes pour nombre d'auteurs, depuis Eugène Sue jusqu'à Zola ou encore Maupassant, dont les romans font évoluer un monde à la fois fascinant et inquiétant en regard des valeurs bourgeoises.

Car, si pour la tradition classique, la représentation de la plèbe – laide et inculte – ne pouvait que contrarier les aspirations d'une

¹¹. Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* [1857], édition définitive suivie des Réquisitoire, Plaidoirie et Jugement du procès intenté à l'auteur devant le tribunal correctionnel de Paris, audiences des 31 janvier et 7 février 1857, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 468-470. C'est moi qui souligne.

¹². *Ibid.*, p. 470.

littérature « mondaine » appelée à refléter le bon ton de la bonne compagnie, ce monde du caniveau continue d'inquiéter la société, une société en plein essor où la bourgeoisie s'enrichit et s'affirme, mais isole et redoute les pauvres, désormais confinés dans des quartiers distincts. La laideur, la pauvreté, la crasse et l'indécence doivent disparaître d'un monde à nouveau idéalisé et « aseptisé ». Une critique sans cesse moralisatrice accompagne dès lors une production romanesque où les prostituées de basse extraction, les courtisanes, les voleurs et le bas peuple occupent l'espace littéraire, une critique qui s'agite au nom des règles du bon goût et d'une morale se réclamant encore de la triade platonicienne beau/bon/vrai.

On pourrait ne s'étonner qu'à moitié à la lecture des minutes du procès contre Flaubert, et y voir le témoignage d'un passé heureusement révolu. Si ce n'est que, très exactement un siècle plus tard, un autre procès retentissant contraignait l'éditeur Jean-Jacques Pauvert à se défendre pour avoir publié l'œuvre du divin marquis. Sade, pour qui la laideur porte « un coup bien plus ferme », après un long exil, sort alors officiellement de l'Enfer, mais cette odeur de soufre qui l'accompagne fait ressurgir les vieux préjugés que la modernité n'a fait que recouvrir de cette gaze dont les romanciers libertins du XVIII^e siècle faisaient si bien usage. Son œuvre, qui invite à la célébration de l'extrême laideur, allait devenir ce nouveau symbole d'une lutte à finir contre l'intolérance et l'obscurantisme. Car

le combat ne s'est pas essoufflé et, plus que jamais, la représentation de la laideur renvoie, sinon au divin, du moins à une certaine morale bien-pensante qui reste aux aguets. Au regard des longs procès qu'il a dû subir, il n'est pas faux d'affirmer que, pour faire naître nombre de textes au grand jour,

Jean-Jacques Pauvert a longuement, courageusement bataillé contre l'arbitraire de la censure, et défendu le droit du public à lire des ouvrages régulièrement condamnés. À lui, plus qu'à beaucoup d'autres, on doit la résurrection d'un patrimoine littéraire enseveli par l'hypocrisie des bien-pensants, et grâce aux brèches qu'il a pratiquées, les progrès ultérieurs d'une certaine liberté de l'esprit¹³.

C'est qu'à l'âge des avant-gardes et des modernités du XX^e siècle, le laid semble avoir été au cœur de toutes les entreprises artistiques visant à émanciper l'art au nom d'un discours s'élevant contre une autorité conformiste dont l'éthique repose essentiellement sur les idées rassurantes d'ordre et d'harmonie que suppose la représentation du beau. Songeons au mouvement futuriste¹⁴, dans le sillage duquel on publia nombre de manifestes (expressionniste, dadaïste, surréaliste), mais aussi au *Théâtre de la cruauté*, lancé par Artaud, à l'œuvre de Georges Bataille ou encore à notre littérature actuelle, fascinée par une horreur à laquelle le cinéma s'empresse de

13. Jean-Jacques Pauvert : la traversée du livre, passage extrait du site du Centre Pompidou, <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/99C0629DE840D343C1256E710034F2E>

14. On peut consulter, à ce propos, l'ouvrage de Giovanni Lista, *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2008.

répondre en l'incarnant dans les personnages les plus laids comme les plus inquiétants¹⁵. Comprendre et analyser cette dimension esthétique à laquelle renvoie la représentation du laid suppose donc un parcours traversé par toutes les mutations morales, politiques et sociales qui ont marqué l'esthétique depuis les Lumières jusqu'à nos jours. Au seuil du XXI^e siècle, enfin, plus qu'à aucun autre moment de l'histoire sans doute, ne voit-on pas coexister toutes les tendances, toutes les opinions mais aussi, doit-on encore ajouter, toutes les intolérances, l'humanité conservant jalousement une part d'ombre qui semble vouloir accompagner à jamais la marche de son progrès, ou, dirait un philosophe des Lumières, de ses progrès incertains ?

Mais en quoi la laideur constitue-t-elle une esthétique à ce point susceptible d'ébranler les discours reçus ? C'est qu'elle noue, et les théoriciens des Lumières en avaient eu l'intuition, un rapport exceptionnel avec tout ce qui relève de l'émotion et des passions qui touchent, troublent et remuent l'homme, bref avec cette énergie logeant au cœur de notre nature intime et par laquelle, pour reprendre ces mots d'Helvétius, nous sommes « avertis de notre

15. Dans son *Histoire de la laideur*, Umberto Eco rapporte ces commentaires de George Romero : « Dans mes films sur les zombies, les morts ramenés à la vie représentent une sorte de révolution, un tournant radical dans le monde que beaucoup de mes personnages humains n'arrivent pas à comprendre, préférant désigner les morts vivants comme l'Ennemi quand, en réalité, eux, c'est nous. J'utilise le sang dans toute son horrible magnificence pour faire comprendre au public que mes films sont davantage une chronique socio-politique des temps que de stupides aventures à la sauce gore » (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Montréal, Flammarion Québec, 2007, p. 422).

existence¹⁶ ». On se souviendra d'ailleurs que, pour Burke, la beauté renvoie à un manque de force, alors que Diderot affirme que « tout s'affaiblit en s'adoucissant »¹⁷. Cette nature intime, simple, sans artifice et répondant au seul attrait d'un plaisir naissant dans l'intensité de l'émotion, le roman obscène s'est employé, par la récurrence de motifs associés à la laideur, à l'émanciper de toutes les contraintes, religieuses, morales et esthétiques, au sein desquelles on tentait de l'enfermer. Tout en annonçant cette sensibilité nouvelle qui allait, à bien des égards, se prolonger au XIX^e siècle, ce roman dévoile ainsi un projet qui propose d'écarter les réflexions traditionnelles sur le bien et le mal, le beau et le laid, au nom d'un ordre et d'une harmonie qui admettent le chaos au sein d'un équilibre dont le foyer est désormais la puissance énergétique de la nature. Mais dans ce contexte, peut-on se demander, que reste-t-il du combat initié par les Lumières ?

Enjeu d'une réhabilitation des passions et d'un plaidoyer en faveur d'une subjectivité sensible admise comme instance de jugement, l'esthétique de la laideur du roman obscène du XVIII^e siècle sera convoquée, par l'artiste du siècle suivant, pour défier les règles

16. Helvétius, *De l'esprit*, Paris, Durand, 1758, p. 291.

17. Voir Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », (2^e éd. rév.) 1998, p. 165. Denis Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 260.

du goût édictées par un académisme bien-pensant. Les mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle ont, quant à eux, fait du laid l'instrument d'une dénonciation de l'aliénation de la société contemporaine, alors que la pratique artistique de la fin du siècle s'inscrit dans un contexte où on a compris, pour citer à nouveau Romero, que l'horreur « augmente vertigineusement les ventes¹⁸ », commentaire qui n'est pas sans faire écho aux propos de l'abbé Du Bos sur la question du plaisir paradoxal. Mais si le XVIII^e siècle a lancé la réflexion sur la laideur, que d'aucuns affirmaient indissociable de celle portant sur le Mal, notre époque est à même de se questionner, pour sa part, sur les rapports troubles qu'entretient la beauté avec la violence, ce que nous rappelle, par exemple, l'ouvrage de Michel Lacroix¹⁹. En ce sens, il ne serait pas superflu de s'interroger, comme le suggère l'auteur, sur « les pouvoirs de l'art²⁰ ». Qu'on invoque les croyances religieuses ou encore les idéologies politiques, on constate que le discours s'accompagne inmanquablement d'une forme de mise en scène où il s'agit, pour reprendre une formule célèbre de Cicéron, de « placer les choses sous

18. Cité dans Umberto Eco (dir.), *op. cit.*, p. 422.

19. Michel Lacroix, *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2004.

20. *Ibid.*, p. 356.

les yeux » (*ante oculos ponere*)²¹, et qui reste, dès lors, adossée à une esthétique.

Toutefois, la représentation du laid, tout en convoquant également les aspects d'un art qui donne à voir, vient davantage mobiliser nos émotions en provoquant, selon l'expression de Baldine Saint Girons, un « arrachement à la quiétude du beau²² ». Cette esthétique, où il s'agit moins d'enchanter le regard que d'engendrer une réaction, n'est pas sans susciter une réflexion où nous cherchons à prendre conscience des raisons pour lesquelles l'artiste crée et à comprendre comment l'art agit sur nous. De ce point de vue, notre époque s'inscrit dans la longue continuité du questionnement de Socrate se demandant « quelles sont les choses qui sont belles et celles qui sont laides ?²³ », de Victor Hugo, à qui on a prêté la formule « Le laid c'est le beau²⁴ », en passant par Voltaire qui écrivait : « Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun²⁵ ». Reflets d'une esthétique représentative des

-
- 21. Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, dans *Œuvres complètes*, traduction par M. Delcasso, Paris, Panckoucke, 1835, vol. I, Livre IV.
 - 22. Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 111.
 - 23. Platon, *Hippias majeur*, dans *Œuvres complètes*, traduction avec notices et notes par Émile Chambry, Paris, Garnier Frères, 1959, t. I, p. 403.
 - 24. Voir partie I, chap. II, note 68.
 - 25. Voltaire, « Beau, Beauté », dans *Dictionnaire philosophique* [1764], Paris, Garnier Frères, 1967, p. 50.

mutations historiques, politiques, culturelles et sociales qui ont traversé les diverses époques, le beau tout comme le laid restent objets d'un questionnement incessant. On n'a qu'à songer, pour s'en convaincre, aux ouvrages récents publiés par Umberto Eco, et racontant l'*Histoire de la beauté* et l'*Histoire de la laideur*²⁶, aux diverses études portant sur le thème de la laideur, ou encore aux congrès où l'on invite les chercheurs à traiter de la représentation du beau et du laid²⁷. La question du laid et de l'énergie qu'il sous-tend continue encore, dans le prolongement de la réflexion initiée au XVIII^e siècle – et qu'on ne saurait maintenant négliger –, à fissurer les certitudes acquises en dessinant de nouvelles lignes de force destinées à rappeler à l'homme cette part d'humanité qu'il ne saurait nier et qu'il ne doit cesser d'interroger.

26. Umberto Eco (dir.), *Histoire de la beauté*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2004 ; *Histoire de la laideur*, *op. cit.*

27. Le n° 36 de la revue *Littérales* (2005) est, par exemple, consacré aux *Métamorphoses de la laideur*. Murielle Gagnebin et Julien Milly ont récemment dirigé l'édition d'un collectif intitulé *Les images honteuses* (Seyssel, éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 2006). CORPUS a lancé son appel à communications pour un congrès devant se tenir à Lisbonne en 2010 et ayant pour thème, « Le beau et le laid : représentations du corps ».

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus étudié

ANONYME, *Correspondance d'Eulalie ou Tableau du libertinage de Paris. Avec la vie de plusieurs filles célèbres de ce siècle* [1785], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 4.

ANONYME, *La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre* [1784], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1985, t. 3.

ANONYME, *La Tourière des carmélites* [1745], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I.

ANONYME, *Le Triomphe des religieuses ou les Nonnes babillardes* [1748], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 5.

ANONYME, *Les Progrès du libertinage. Historiette trouvée dans le portefeuille d'un carme réformé* [1790], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 4.

ANONYME, *Lettres galantes et philosophiques de deux nones* [1777], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 5.

ANONYME, *Mémoires de Suzon, sœur de D.B. portier des Chartreux. Écrits par elle-même* [1778], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1985, t. 3.

ANDRÉ, Yves-Marie (Père), *Essai sur le beau* [1741], dans *Œuvres philosophiques du Père André*, avec une introduction sur sa vie et ses ouvrages par Victor Cousin, Paris, Charpentier, Libraire-éditeur, 1843.

ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d', *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

BATTEUX, Charles (Abbé), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746]. *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, Paris/Leipzig, Veuve H. Casterman, 1871.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », (2^e éd. rév.) 1998.

CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Traité du beau* [2^e éd., 1724], Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Corpus des Œuvres de Philosophie en Langue Française », 1985.

DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994.

DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, dans *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, éd. de Jean Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1972.

DU BOS, Jean-Baptiste (Abbé), *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, (7^e éd.), Paris, Pissot, 1770/Genève-Paris, Slatkine, 1982.

GERVAISE DE LATOUCHE, Jean-Charles, *L'histoire de dom B***, portier des Chartreux* [1741], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, édition critique par Patrick Wald Lasowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I.

LA POUPLINIÈRE ou LA POPELINIÈRE, Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de, *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, Paris, Cercle du livre précieux, 1959.

MARTELOT, Jean-François, *Essai sur le goût* [1787], dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints (réimpression de l'édition de Paris, 1819-1820), 1968, t. IV.

MIRABEAU, Honoré Gabriel Riqueti, comte de, *Ma conversion* [1783], dans *Œuvres érotiques de Mirabeau*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1984.

MONBRON, Fougeret de, *Margot la ravaudeuse* [1748], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art, ou Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux-arts* [1757], saisie du texte par S. Pestel pour la collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, texte établi sur un exemplaire (BmLx: 45106) du tome premier des *Œuvres diverses de Montesquieu*, Paris, Le Bigre Frères, 1834, en ligne <http://www.bmlisieux.com/>

NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *Lucette ou le Progrès du libertinage* [1765], dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1986, t. 4.

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Restif, dit, *La Paysane pervertie ou Les Dangers de la ville. Histoire d'Ursule R**, sœur d'Edmond, le Paysan, mise au jour d'après les véritables Lettres des personnages*, La Haie, chez la Veuve Duchesne, 1785.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de, *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux* [1795], présentation, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, texte établi, présenté et annoté par Michel Delon, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. III.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, dans *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I.

II. Ouvrages consultés (avant 1800)

ADDISON, Joseph, « Les Plaisirs de l'Imagination », *Le Spectateur ou le Socrate moderne ...* (trad. du *Spectator*), Amsterdam, s. n., 1720, t. IV. En ligne : <http://gallica.bnf.fr>

ALEMBERT, Jean Le Rond d', *Discours préliminaire de l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, reproduction num. BNF de l'édition de Paris, INALF, 1961. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/>

ANONYME, *L'École des filles, ou Les Mémoires de Constance*, Londres, s. n., 1753.

ANONYME, *L'Escole des Filles ou La philosophie des dames* [1655], Paris, l'Or du Temps, coll. « Bibliothèque privée », 1969.

ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d', *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [1748], présentation, notes, chronologie et bibliographie par Florence Lotterie, Paris, GF Flammarion, 2007.

ARISTOTE, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy. Préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

AUGUSTIN, (saint), *Confessions* [397-401], trad. par Arnaud d'Andilly, Paris, Gallimard, 1993.

BASTIDE, Jean-François de, *La petite maison* [1763], éd. de Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1995.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, édition revue, corrigée et augmentée, avec la vie de l'auteur, par Mr Des Maizeaux, Amsterdam/Leyde/La Haye/Utrecht, (5^e éd.) 1740.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *La folle journée ou Le mariage de Figaro*, introduction et notes par Annie Ubersfeld, Paris, Éditions Sociales, coll. « Les classiques du peuple », 1968.

BÉRENGER, Laurent-Pierre, *Les Soirées provençales, ou Lettres de M. Bérenger. Écrites à ses amis pendant ses voyages dans sa Patrie*, Paris, Nyon l'aîné, 1786, t. I.

BESENVAL, Pierre-Victor, baron de, *Mémoires du baron de Besenval*, avec une notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques par MM. Berville et Barrière, Paris, Baudouin Frères, coll. « Collection des Mémoires relatifs à la Révolution française », 1821, t. I.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, *L'art poétique* [1674], dans *Œuvres poétiques de N. Boileau*, Paris, Ernest Flammarion, s. d.

BOSSUET, Jacques Bénigne, « Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gauthier, 1828, Livre XIII.

BOUHOURS, Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], dans Jacqueline Hellegouarc'h (textes établis avec présentation, bibliographie, notices, notes, choix de variantes et index par), *Anthologie. L'art de la conversation*, avec préface de Marc Fumaroli, Paris, Classiques Garnier, 1997.

BOUHOURS, Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], Amsterdam, Jacques le Jeune, (nouvelle édition) 1682.

CASTIGLIONE, Baldassar, *Le Livre du courtisan* [*Il Libro del Cortegiano*] [1580], présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Garnier Flammarion, 1991.

CHEVRIER, François-Antoine, *Le Colporteur. Histoire morale et critique* [1761], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

CICÉRON, *Rhétorique à Herennius*, dans *Œuvres complètes*, traduction par M. Delcasso, Paris, Panckoucke, 1835.

CICÉRON, *De Inventione*, dans *Œuvres complètes*, traduction par MM. J. P. Charpentier et E. Greslou, Paris, Panckoucke, 1830.

CONDILLAC, Étienne Bonnot, abbé de, *Œuvres philosophiques de Condillac*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Corpus général des philosophes français », 1947, 2 vol.

CONDORCET, Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* [1793], introduction et notes par Monique et François Hincker, Paris, Éditions sociales, coll. « Les classiques du peuple », 1966.

CRÉBILLON FILS, *Le Sopha. Conte moral* [1742], Paris, Desjonquères, 1984.

CRÉBILLON FILS, *Les égarements du cœur et de l'esprit* [1736], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

DACIER, Anne Lefèvre, Madame, *Des causes de la corruption du goût* [1714], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e-XVIII^e siècles*, édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.

DENON, Dominique Vivant, *Point de lendemain* [1777], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique », 1995.

DESCARTES, René, *Traité des passions*, présentation et annotation par François Mizrachi, Paris, Union générale d'édition, coll. « Le monde en 10/18 », 1965.

Dictionnaire de l'Académie française, [En ligne] :
<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE>

DIDEROT, Denis, *Les deux amis de Bourbonne* [1770-1773], dans *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, Québec, L'instant même, 2005.

DIDEROT, Denis, *Entretien entre d'Alembert et Diderot* [1769], chronologie et introduction par Jacques Roger, Paris, Garnier Flammarion, coll. « GF », 1965.

DIDEROT, Denis, *Entretien entre d'Alembert et Diderot* [1769], dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1875) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. II.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. XI.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. X.

DIDEROT, Denis, « Laid », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, t. IX.

DIDEROT, Denis, « Laideur », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, t. IX.

DIDEROT, Denis, *Salon de 1763*, dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. X.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie* [1763], dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. XVIII.

DIDEROT, Denis, « Lettres à Sophie Volland », dans *Œuvres complètes. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, 1876) Nendeln, Kraus Reprint Ltd., 1966, t. XVIII.

DIDEROT, Denis, *Éloge de Richardson* [1762], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes; par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994.

DIDEROT, Denis, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994.

DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le fils naturel* [1757], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994.

DIDEROT, Denis, *Pensées sur l'interprétation de la nature* [1754], introduction, notes, bibliographie et chronologie par Colas Duflo, Paris, GF Flammarion, 2005.

DIDEROT, Denis, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* [1752], dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994.

DIDEROT, Denis, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1765.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* [1751], dans *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1978, t. IV.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles* [1749], édition critique par Robert Niklaus, Paris, Minard/Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970.

DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets* [1748], dans *Œuvres philosophiques de M. D****, Amsterdam, chez Marc-Michel Rey, 1772, t. V.

DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets* [1748], dans *Œuvres romanesques*, textes établis, avec présentation et notes, par Henri Bénac, Paris, Garnier Frères, 1962.

DIDEROT, Denis, *Pensées philosophiques* [1746], Paris, Garnier Flammarion, 1972.

DIDEROT, Denis, *Principes de la philosophie morale ou Essai sur le mérite et la vertu* par Mylord S*** (Shaftesbury), traduit de l'anglais, Amsterdam, 1745, dans *Œuvres complètes de Diderot. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle par J. Assézat*, (Paris, Garnier Frères, Libraires-éditeurs, 1875) Nendeln Kraus Reprint Ltd., 1966, t. I.

DIDEROT, Denis, *Histoire des deux Indes*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, t. III.

DIDEROT, Denis, « Article Génie », dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994.

DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, dans *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994.

DIDEROT, Denis, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972.

DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste*, dans *Œuvres romanesques*, textes établis, avec présentation et notes par Henri Bénac, Paris, Garnier Frères, 1962.

DIDEROT, Denis, *La religieuse*, dans *Œuvres romanesques*, textes établis, avec présentation et notes par Henri Bénac, Paris, Garnier Frères, 1962.

DUCLOS, Charles Pinot, *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle* [1751], Paris, Desjonquères, 1999.

DUCLOS, Charles Pinot, *Considérations sur les mœurs de ce siècle* [1751], dans Jacqueline Hellegouarc'h (textes établis avec présentation, bibliographie, notices, notes, choix de variantes et index par), *Anthologie. L'art de la conversation*, avec préface de Marc Fumaroli, Paris, Classiques Garnier, 1997.

DUCLOS, Charles Pinot, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, par M. Duclos, *historiographe de France* [1751], Paris, Prault/Durand, (4^e éd.) 1764.

FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Londres, chez David Mortier, 1705, t. I.

FÉNELON, François-Armand de Salignac de La Mothe, *Traité de l'existence et des attributs de Dieu*, Paris, Berche et Tralin, coll. « Bibliothèque des Chefs-d'œuvre », 1878.

FÉNELON, François-Armand de Salignac de La Mothe, *Lettre à l'Académie*, éd. publiée conformément au texte de 1716, avec une introduction, des notes et un appendice, par Albert Cahen, Paris, Librairie Hachette, 1918.

FONTENELLE, Bernard Le Bovier de, *Nouveaux dialogues des morts* [1683], édition critique et introduction par Jean Dagen, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1971.

FONTENELLE, Bernard Le Bovier de, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [1688], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e-XVIII^e siècles*, édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences & des arts*, La Haye et Rotterdam, A. Leers, 1690.

GAILLARD, Pierre Alexandre, dit Gaillard de La Bataille, *Histoire de la vie et des mœurs de Mlle Cronel, dite Frétilon* [1739-1740], dans *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, édition établie, présentée et annotée par Maurice Lever, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003.

GAMACHES, Étienne Simon de, « Du brillant », *Les agréments du langage réduits à leurs principes* [1718], édition établie et introduite par Jean-Paul Sermain, Paris, Éditions des Cendres, coll. « Archives du commentaire », 1992.

GARASSE, François, *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels. Contenant plusieurs maximes pernicieuses à la Religion, à l'Estat, & aux bonnes Mœurs. Combattue et renversée par le P. François Garassus de la Compagnie de Jesus*, Paris, S. Chappelet, 1624.

GUIARD DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste, *Les sonnettes, ou Mémoires du Marquis D'***. Nouvelle édition corrigée & augmentée de Pièces neuves & intéressantes, avec de jolies figures en Taille-douce*, A Berg-op-zoom, chez F. de Richebourg, 1751, BN : Y2-68982.

GUILLARD DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste, *Les Sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le Marquis D'**** [1749], dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I.

HECQUET, Philippe, *La Médecine, la chirurgie et la pharmacie des pauvres*, Paris, Veuve Alix, 1740.

HELVÉTIUS, Claude-Adrien, *De l'esprit*, Paris, Durand, 1758.

HELVÉTIUS, Claude-Adrien, *De l'esprit* [1758], présentation de François Châtelet, Verviers (Belgique), Gérard & C°, coll. « Marabout université », 1973.

HENNEBERT, Jean-Baptiste-François (Abbé), *Du Plaisir ou du Moyen de se rendre heureux*, Lille, J.B. Henry, 1765.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *L'Iliade, poème*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1714, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.

HUET, Pierre-Daniel, *Lettre-Traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans* [1669], éd. critique par Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 1971.

JACQUIN, Armand-Pierre (Abbé), *Entretiens sur les romans. Ouvrage moral et critique, dans lequel on traite de l'origine des Romans & de leurs différentes espèces, tant par rapport à l'esprit, que par rapport au cœur*, Paris, Duchesne, 1755/Genève, Slatkine Reprints, 1970.

JAUCOURT, chevalier Louis de, « Libertinage », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, t. IX.

JAUCOURT, chevalier Louis de, « Sublime », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, t. XV.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les mœurs de ce siècle* [1688], chronologie et préface par Robert Pignarre, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

LACLOS, Pierre Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses* [1782], éd. René Pomeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.

LA HARPE, Jean-François de, *Correspondance littéraire, adressée à Son Altesse Impériale Mgr le Grand-Duc, aujourd'hui Empereur de Russie, et à M. le Comte André Schowalow, Chambellan de l'Impératrice Catherine II, depuis 1774 jusqu'à 1789*, Paris, Migneret, (2^e éd.) 1804, t. III.

LA METTRIE, Julien Offray de, *La Volupté*, par Monsieur Le Chevalier de M***, capitaine au régiment Dauphin, Amsterdam, 1753, dans *Œuvres philosophiques*,

Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1987, t. II.

LA METTRIE, Julien Offray de, *Anti-Sénèque ou Discours sur le bonheur*, dans *Œuvres philosophiques*, nouvelle édition, précédée de son éloge par Frédéric II, roi de Prusse, Berlin, s. n./Paris, Charles Tutot, (2^e éd.) 1796, t. II.

LA MORLIÈRE, Jacques de La Rochette, dit chevalier de, *Angola, histoire indienne* [1746], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Amsterdam, chez Paul Marret, (4^e éd. rév.) 1699.

LA ROCHEFOUCAULD, François, duc de, *Maximes et Réflexions diverses*, chronologie, introduction, établissement du texte, notes et variantes, index par Jacques Truchet, Paris, Garnier Flammarion, 1977.

LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Nicolas, *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoit Morin, 1780.

LENGLET-DUFRESNOY, Nicolas, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité & leurs différens caractères : avec une Bibliothèque des Romans. Accompagnée de Remarques critiques sur leur choix & leurs Editions*, Amsterdam, chez la Veuve de Poilras, à la Vérité sans fard, 1734, t. I.

LESSING, Gotthold Ephraïm, *Laocoon* [1766], avant-propos de Hubert Damish, Paris, Hermann, coll. « Savoir/Sur l'art », 1990.

LIGNE, Charles-Joseph, prince de, *Le Débauché et le Libertin*, dans *Œuvres du prince de Ligne*, éd. Albert Lacroix, Bruxelles, F. van Meenen/Paris, A. Bohné, 1860, t. III.

LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduit par Coste, édité par Émilienne Naert, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1972.

LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste, *Les Amours du chevalier de Faublas* [1787-1790], éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique », 1996.

LUCRÈCE, *De la nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1920.

MANDEVILLE, Bernard, *La fable des abeilles*, suivie de *Essai sur la charité et les écoles de charité* et de *Défense du livre*, (2^e éd. revue et augm.), textes établis et présentés par Lucien Carrive et Paulette Carrive, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1998.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Le Cabinet du philosophe* [1734], dans *Journaux et Œuvres diverses de Marivaux*, texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1988.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *La vie de Marianne ou les aventures de madame la comtesse de ****, introduction et notes par Michel Gilot, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1978.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Lettres sur les Habitants de Paris* [1717-1718], dans *Journaux et Œuvres diverses de Marivaux*, texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1988.

MARMONTEL, Jean-François, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints (réimpression de l'édition de Paris, 1819-1820), 1968.

MERCIER, Louis Sébastien, « Discours sur la lecture », dans *Éloges et discours philosophiques qui ont concouru pour les Prix de l'Académie Française & de plusieurs autres Académies*, Amsterdam, E. Van Harreveldt, 1776.

MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel, *Les soupers de Daphné et Les dortoirs de Lacédémone. Anecdotes grecques. Fragments historiques publiés pour la première fois & traduits sur la version arabe imprimée à Constantinople, l'an de l'Hégire 1110 et de notre ère 1731*, Oxford, s. n., 1746.

MIRABEAU, Honoré Gabriel Riqueti, comte de, *Œuvres érotiques de Mirabeau*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque nationale », 1984.

MONBRON, Fougeret de, *Le Cosmopolite ou Le citoyen du monde*, suivi de *La Capitale des Gaules ou La Nouvelle Babylone*, introduction et notes par Raymond Trousson, Bordeaux, Ducros, 1970.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais* [1580-1588], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique », 1965, 3 t.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de, *Œuvres complètes*, publiées avec le concours de la Recherche Scientifique, sous la direction de M. André Masson, Paris, les Éditions Nagel, 1950, 3 t.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de, *De l'esprit des lois* [1748], introduction, chronologie, bibliographie, relevé de variantes et notes par Robert Derathé, Paris, Classiques Garnier, 1973, 2 t.

NERCIAT, Andréa de, *Lolotte [Mon noviciat ou les Joies de Lolotte]* [1792], présenté par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Zulma, coll. « Champs érotiques. Collection Dix-huit », 2001.

PASCAL, Blaise, *Pensées* [1690], texte de l'édition Brunschvicg, édition précédée de la vie de Pascal par Mme Périer, sa sœur. Introduction et notes par Ch.-M. des Granges, Paris, Éditions Garnier Frères, 1964.

PILES, Roger de, *L'Idée du peintre parfait. Pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des Peintres*, texte préfacé et annoté par Xavier Carrère, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1993.

PLATON, *Hippias majeur*, dans *Œuvres complètes*, traduction avec notices et notes par Émile Chambry, Paris, Garnier Frères, 1959, t. I.

PRÉVOST, Antoine François Prévost d'Exiles, dit l'abbé, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* [1731], introduction et notes par Maurice Allem, Paris, Éditions Garnier Frères, [texte de 1753, suivi des variantes de 1731] 1962.

PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, dans *Œuvres de Boileau* [1674], Paris, Chez Lefèvre, Libraire, 1821, t. III.

RABELAIS, François, *La vie treshorricque du grand Gargantua* [1535], édition établie par Françoise Joukovsky, Paris, GF-Flammarion, 1993.

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Restif, dit, *Le Pornographe. Idées d'un honnête homme pour un projet de règlement des prostituées* [1770], introduction de Sébastien Dulac, Monaco, G. Rondeau, 1994.

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Restif, dit, *La Paysanne pervertie ou Les dangers de la ville* [1784], chronologie et préface par Béatrice Didier, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1972.

RONSARD, *Sonnets pour Hélène*, introduction et notes de Roger Sorg, Paris, éditions Bossard, coll. « Chefs-d'œuvre méconnus », 1921.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts* [1750], édition établie et présentée par Jean Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], dans *Œuvres politiques*, introduction générale, bibliographie, repères chronologiques, choix de textes, notes, variantes, appendice établis par Jean Roussel, Paris, Classiques Garnier, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à d'Alembert sur les spectacles* [1758], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], éd. René Pomeau, Paris, Classiques Garnier, (éd. rév.) 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation* [1762], introduction et notes par François et Pierre Richard, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1961.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, introduction, bibliographie, notes, relevé des variantes et index par Jacques Voisine, Paris, Garnier Frères, 1964.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Génie, s.m. », *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, avec des éclaircissements et des notes historiques par P.R. Auguis, Paris, Dalibon, 1825, t. I.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, édition augmentée des *Lettres à Malesherbes*, texte établi, avec introduction, chronologie, notes et relevé de variantes par Henri Roddier, Paris, Classiques Garnier, 1997.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de, *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans* [1799], texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1987.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de, *Les infortunes de la vertu* [1787], chronologie et préface par Jean-Marie Goulemot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

SOREL, Charles, *La Bibliothèque française*, de M. C. Sorel, Premier Historiographe de France, seconde édition revue & augmentée, Paris, par la Compagnie des Libraires du Palais, 1667/Genève, Slatkine Reprints, 1970.

STAËL, Germaine Necker, Madame de, *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaesckke, Paris, Classiques Garnier, 1998.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Dictionnaire philosophique* [1764], Paris, Garnier Frères, 1967.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Traité sur la Tolérance* [1763], nouvelle édition, corrigée et augmentée par l'auteur, Lausanne, François Grasset & Comp., 1773.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Traité sur la Tolérance* [1763], dans *L'Affaire Calas et autres affaires*, édition présentée, établie et annotée par Jacques Van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1975.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Candide ou L'optimisme* [1759], dans *Romans et contes*, textes, variantes, notes et bibliographies établis par René Groos, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Poème sur le désastre de Lisbonne* [1756], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire* [CD-ROM], reproduction de l'édition Louis Moland, Paris, chez Garnier, 1870-1880.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Le siècle de Louis XIV* [1751], chronologie et préface par Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 2 t.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Zadig ou la destinée. Histoire orientale* [1747], dans *Romans et contes*, textes, variantes, notes et bibliographies établis par René Groos, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Le Mondain* [1736], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire*, [CD-ROM], reproduction de l'édition Louis Moland, Paris, chez Garnier, 1870-1880.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Traité de métaphysique* [1734], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire* [CD-ROM], reproduction de l'édition Louis Moland, Paris, chez Garnier, 1870-1880.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Discours sur la nature du plaisir* [1734], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire*, [CD-ROM], reproduction de l'édition Louis Moland, Paris, chez Garnier, 1870-1880.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Remarques sur les pensées de Pascal* [1728], dans *Les Œuvres complètes et la correspondance de Voltaire*, [CD-ROM], reproduction de l'édition Louis Moland, Paris, chez Garnier, 1870-1880.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Lettres philosophiques*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, 1986.

III. Ouvrages consultés (après 1800)

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Les frontières du licite, l'obscénité », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, t. 2, p. 435-452.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Les frontières poreuses 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. 21-28.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Le livre interdit. De Théophile de Viau à Sade*, textes choisis par Jean-Christophe Abramovici Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot/Classiques 298 », 1996.

ANSART, Guillaume, *Réflexion utopique et pratique romanesque au siècle des Lumières. Prévost, Rousseau, Sade*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Situation », 1999.

BACZKO, Bronislaw, *Job, mon ami. Promesses du bonheur et fatalité du mal*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1997.

BADINTER, Élisabeth, *Les passions intellectuelles. Désirs de gloire (1735-1751)*, Paris, Fayard, 1999, t. I.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970.

BARCILON, Jacques, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1975.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.

BECQ, Annie, « Splendeur et misère de l'imitation au siècle des Lumières », dans Ulla Kölving et Irène Passeron (dir.), *Sciences, musiques, Lumières : mélanges offerts à Anne-Marie Chouillet*, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, coll. « Publications du Centre international d'étude du XVIII^e siècle », 2002, p. 385-391.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », (1984) 1994.

BECQ, Annie, « Les arts poétiques en France au XVIII^e siècle », dans *Études littéraires*, vol. 22, n° 3 (*Ars poetica*), hiver 1989-1990, p. 45-55.

BENABOU, Érica-Marie, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », (1948) 1967.

BENÍTEZ, Miguel, *La face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits clandestins de l'âge classique*, Paris/Oxford, Universitas/Voltaire Foundation, 1996.

BERNIER, Marc André, « La critique des fausses beautés de l'éloquence dans *Le Traité du beau* », dans *Revue de théologie et de philosophie*, vol. 136, 2004, p. 23-34.

BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2001.

BERTAUD, Jean-Paul, *Choderlos de Laclos. L'auteur des Liaisons dangereuses*, Paris, Fayard, 2003.

BESSIÈRE, Jean (dir.), *Romans, Réalités, Réalismes*, Paris, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Université de Picardie, 1989.

BIET, Christian, « L'oral et l'écrit », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Quadrigue/PUF, 2006, t. 2, p. 409-434.

BIRN, Raymond, *La censure royale des livres dans la France des Lumières*, préface par Daniel Roche, Paris, Odile Jacob, 2007.

BLANC, André, *Lire le classicisme*, Paris, Dunod, 1995.

BLANC, Olivier, *Les libertines. Plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1997.

BLUCHE, François, *La noblesse française au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette Livre, Département Hachette Référence, 1995.

BOKOBZA-KAHAN, Michèle, *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Paris, Éditions Peeters, coll. « La République des Lettres I », 2000.

BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'Esprit de la cité », 1998.

BOUTOUTE, Éric, *Sade et les figures du baroque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999.

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

CANNONE, Belinda, « Littérature et musique », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Quadrigue/PUF, 2006, t. 2, p. 518-546.

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, traduit de l'allemand et présenté par Pierre Quillet, Paris, Fayard, coll. « L'histoire sans frontières », 1966.

CAZENOBÉ, Colette, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, The Voltaire Foundation, vol. 282, 1991.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, *Jean-Jacques Pauvert : la traversée du livre*,
<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/99C0629DE840D343C1256E710034F2E>

CERTEAU, Michel de, « Dieu et le libertinage », *Art Press*, n° 79, Mars 1984, p. 36-39.

CHARTIER, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1987.

CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985.

CHARTIER, Roger, Marie-Madeleine COMPÈRE et Dominique JULIA, *L'éducation en France du XVI^e siècle au XVIII^e siècle*, Paris, CDU/Sedes, 1976.

CHAUSSINAND-NOGARET, Guy, *La Noblesse au XVIII^e siècle. De la féodalité aux Lumières*, Paris, Hachette, 1978.

CHOUILLET, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot. 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973.

CHOUILLET, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

CLÉRO, Jean-Pierre, « La fin de la notion de *passion*. Réflexions sur la mort d'une notion », dans Thierry Belleguic (dir.), *Lumen*, vol. XXIII, 2004, p. 39-73.

CLIER COLOMBANI, Françoise, « Le beau et le laid dans le *Roman de Mélusine* », dans *Senefiance*, n° 43 (Le beau et le laid au Moyen Âge), 2000, p. 81-103.

CORNETTE, Joël, *Histoire de la France : absolutisme et Lumières, 1652-1783*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Hachette, coll. « Carré Histoire », 2000.

CORTEY, Mathilde, *L'invention de la courtisane au XVIII^e siècle dans les romans-mémoires des « filles du monde ». De Madame Meheust à Sade (1732-1797)*, préface de René Démoris, Paris, Arguments, 2001.

COTTRET, Monique, *Culture et politique dans la France des Lumières (1715-1792)*, Paris, Armand Colin, 2002.

COULET, Henri, « Œuvres en miroir : roman libertin et roman moral », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004, p. 217-228.

COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, (1967) 1991.

COULET, Henri, « L'espace et le temps du libertinage dans *Les Liaisons dangereuses* », dans *Laclos et le libertinage. 1782-1982, Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses*, Préface de René Pomeau, Paris, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie, 1983, p. 177-189.

COULET, Henri, *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*, Paris, Armand Colin, 1975.

COURBET, Gustave, *Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996.

COURTINE, Jean-Jacques et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions. XVI^e – début XIX^e siècle*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Rivages/Histoire », 1988.

CRIGNON, Claire, *Le Mal*, textes choisis et présentés par Claire Crignon, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2000.

CROQ, Laurence, « Bourgeoisie professionnelle, talents », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 171-173.

CRYLE, Peter, « Le savoir-lire libertin », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004, p. 29-38.

CUSSET, Catherine, *Les romanciers du plaisir. Essai*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 1998.

DARMON, Jean-Charles et Michel DELON (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, t. 2.

DARNTON, Robert, *Gens de lettres. Gens du livre*, traduit de l'anglais par Marie-Alyx Revellat, Paris, éditions Odile Jacob, 1992.

DARNTON, Robert, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1991.

DARNTON, Robert, *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 1983.

DÉCULTOT, Élisabeth, Jacques LE RIDER et François QUEYREL (dir.), *Le Laocoon. Histoire et réception*, dans *Revue germanique internationale*, Presses universitaires de France, 19, 2003.

DEJEAN, Joan, « The Politics of Pornography : L'École des filles », dans Lynn Hunt (dir.), *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 109-123.

DELEHANTY, Ann T., « From judgment to Sentiment : changing theories of the Sublime, 1674-1710 », dans *Modern language quarterly*, Durham, NC, Duke University, vol. 66 : 2, June 2005, p. 151-172.

DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967.

DELON, Michel, « 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.

DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.

DELON, Michel, *L'invention du boudoir*, Cadeilhan, Zulma, 1999.

DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

DELON, Michel, « Passions », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 825-826.

DELON, Michel et Pierre MALANDAIN, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1996.

DELON, Michel, P.-A. Choderlos de Laclos. *Les liaisons dangereuses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », (1986) 1992.

DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988.

DÉMORIS, René et Florence FERRAN, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DÉMORIS, René, « Esthétique et libertinage : Amour de l'art et Art d'aimer », dans François Moureau et Alain-Marc Rieu (dir.), *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Paris, Champion, 1984, p. 149-162.

DENEYS-TUNEY, Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

DEPRUN, Jean, *De Descartes au romantisme. Études historiques et thématiques*, Paris, J. Vrin, coll. « Librairie philosophique », 1987.

DEPRUN, Jean, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979.

DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2001.

DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1998.

DUMOUCHEL, Daniel, « Le problème de Du Bos et l'affect compatissant : l'esthétique du XVIII^e siècle à l'épreuve du paradoxe tragique », dans Thierry Belleguic, Éric Van der Schueren et Sabrina Vervacke (dir.), *Les discours de la sympathie. Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2007, p. 473-495.

ECO, Umberto (dir.), *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Montréal, Flammarion Québec, 2007.

ECO, Umberto (dir.), *Histoire de la beauté*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2004.

EHRARD, Jean, *L'invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Flammarion, coll. « Science de l'histoire », 1970.

ELIAS, Norbert, *La société de cour*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et par Jeanne Etoré, préface de Roger Chartier, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1985.

ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

FARGE, Arlette, *Effusion et tourment. Le récit des corps. Histoire du peuple au XVIII^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2007.

FARGE, Arlette, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.

FERRY, Luc, *Le sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2001.

FISCHER, Jean-Louis, « Monstre », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 719-722.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary. Mœurs de province* [1857], édition définitive suivie des Réquisitoire, Plaidoirie et Jugement du procès intenté à l'auteur devant le tribunal correctionnel de Paris, audiences des 31 janvier et 7 février 1857, Paris, G. Charpentier, 1878.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

GAGNEBIN, Murielle et Julien MILLY (dir.), *Les images honteuses*, Seyssel, éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 2006.

GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978/Seyssel, éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1994.

GARDNER, John C., *Morale et Fiction*, traduit de l'anglais par François Hébert et Marie-Andrée Lamontagne, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire. Études », 1998.

GAUCHET, Marcel, *La religion dans la démocratie. Parcours de la laïcité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1998.

GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1985.

GENAND, Stéphanie, *Le Libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, University of Oxford, Voltaire Foundation, 2005 : 11.

GONCOURT, Edmond de, et Jules de GONCOURT, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Premier volume 1851-1861, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1888.

GOULEMOT, Jean Marie, *Adieu les philosophes. Que reste-t-il des Lumières ?*, Paris, Seuil, coll. « L'avenir du passé », 2001.

GOULEMOT, Jean Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994.

GOULEMOT, Jean Marie, « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril dans *Les Liaisons dangereuses* », dans *Laclos et le libertinage. 1782-1982, Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses*, Préface de René Pomeau, Paris, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie, 1983, p. 163-175.

GRELL, Chantal, *L'histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Questions », 1993.

GREUTE, Cardinal Georges (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la dir. de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochothèque », 1995.

HAECHLER, Jean, *Le règne des femmes. 1715-1793*, Paris, Bernard Grasset, 2001.

HAGEN, Rose-Marie et Rainer, *Les dessous des chefs-d'œuvre. Un regard neuf sur les maîtres anciens*, Cologne, Taschen, 2000.

HARTMANN, Pierre, *Le Contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1998.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

HAZARD, Paul, *La pensée européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, Paris, Fayard, 1963.

HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne. 1680-1715*, Paris, Gallimard NRF, coll. « Idées », 1961.

HELLEGOUARC'H, Jacqueline (textes établis avec présentation, bibliographie, notices, notes, choix de variantes et index par), *Anthologie. L'art de la conversation*, avec préface de Marc Fumaroli, Paris, Classiques Garnier, 1997.

HÉNAFF, Marcel, *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Croisées », 1978.

HONOUR, Hugh, *Le Néo-classicisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Librairie Générale Française, série « références Art », 1998.

HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1968.

HUNT, Lynn (dir.), *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993.

JAFFRO, Laurent (dir.), *Le sens moral. Une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2000.

JARRASSÉ, Dominique, *La peinture française au XVIII^e siècle*, Paris, éd. Pierre Terrail, 1998.

JATON, Anne Marie, « Libertinage féminin, libertinage dangereux », dans *Laclos et le libertinage. 1782-1982, Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses*, Préface de René Pomeau, Paris, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie, 1983, p. 151-162.

JOLY, Raymond, *Deux études sur la préhistoire du réalisme. Diderot. Rétif de La Bretonne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mon prochain*, précédé de *Le philosophe scélérat*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », (1967) 2002.

KNABE, Peter-Eckhard, « La genèse de l'esthétique moderne », dans Peter-Eckhard Knabe, Roland Mortier et François Moureau (dir.), *L'aube de la modernité. 1680-1760*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002, p. 63-91.

KRESTOVSKY, Lydie, *Le problème spirituel de la Beauté et de la Laideur*, Paris, Presses universitaires de France, 1948.

KRESTOVSKY, Lydie, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, Seuil, 1947.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Points-Seuil, 1983.

LACROIX, Michel, *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2004.

LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle. 1670-1820. De Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997.

LAMENNAIS, Félicité Robert de, *De L'art et du Beau*, tiré de l'*Esquisse d'une philosophie* [1841], Paris, Garnier Frères, 1865.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

LAROCHE, Philippe, *Petits-maîtres et roués. Évolution de la notion du libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979.

LEBORGNE, Erik, « Roman », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 949-953.

LECOQ, Anne-Marie (éd. établie et annotée par), *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e-XVIII^e siècles*, précédé de *Les abeilles et les araignées*, essai de Marc

Fumaroli, suivi d'une postface de Jean-Robert Armogathe, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.

LEVER, Maurice (éd. établie, présentée et annotée par), *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003.

LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2008.

LITMAN, Théodore A., *Le sublime en France (1660-1714)*, Paris, A. G. Nizet, 1971.

LOTTERIE, Florence, *Progrès et perfectibilité : un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, University of Oxford, Voltaire Foundation, 2006 : 04.

LOTTERIE, Florence, « Mutation des savoirs au XVIII^e siècle », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, t. 2, p. 198-214.

LOTTERIE, Florence, « D'une loi du genre : les "récits de séduction" ou le libertinage mondain comme archétype narratif », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004, p. 147-160.

LUNA, Marie-Françoise, « Du "Je" libertin », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004, p. 242-261.

MALINOWSKI-CHARLES, Syliane, « Entre rationalisme et subjectivisme : l'esthétique de Jean-Pierre de Crousaz », dans *Revue de théologie et de philosophie*, vol. 136, 2004, p. 7-21.

MALRAUX, André, « Laclos », *Tableau de la Littérature française. XVII^e – XVIII^e siècles, de Corneille à Chénier*, préface par André Gide, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1939.

MARCHAND, Jacqueline (dir.), *Les Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions rationalistes, coll. « Lumières de tous les temps », 1972.

MARION, Jean-Luc (dir., avec la coll. de Jean Deprun), *La passion de la raison. Hommage rendu à Ferdinand Alquié*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

MARTEL, Jacinthe, « De l'invention. Éléments pour l'histoire lexicologique et sémantique d'un concept : XVI^e - XX^e siècles », dans *Études françaises*, 26.3, 1990, p. 29-49.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2000.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, P. Ollendorff, 1888.

MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, (1960) 1967.

MAY, Georges, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses universitaires de France/New Haven, Yale University Press, 1963.

MEYER, Jean, *Noblesses et pouvoirs dans l'Europe d'Ancien Régime*, Paris, Hachette Littérature, 1973.

MEYER, Michel, *Le Philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Biblio/essais », 1991.

MICHEL, Alain, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994.

MONTANDON, Alain, *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

MOREAU, Pierre, « Rousseau, Jean-Jacques », *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la dir. de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochothèque », 1995, p. 1143-1170.

MORTIER, Roland, *Le Cœur et la Raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Paris, Universitas/Oxford, Voltaire Foundation, 1990.

MORTIER, Roland, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

MUNTEANO, Basil, « Les prémisses rhétoriques du système de l'abbé Du Bos », dans *Rivista di letteratura moderna e comparata*, diretta da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli, 1957, p. 5-30.

NOIRAY, Michel, « Musique », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 751-757.

NORBERG, Kathryn, « The Libertine Whore : Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette », dans Lynn Hunt (dir.), *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 225-252.

OGIEN, Ruwen (et coll.), *Le réalisme moral*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie morale », 1999.

OLSEN, Jon-Arild, « "En cette affliction consiste son plaisir". Sur le paradoxe du plaisir tragique », *Poétique*, Paris, Seuil, vol. 137, 2004, p. 3-17.

PALAYRET, Guy et Pascale BORENSTEIN, *L'Esprit des Lumières*, Paris, SEDES, coll. « Théma Prépas », 1998.

PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989.

PARMENTIER, Bérengère, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, Paris, Seuil, 2000.

PEETERS, Kris, « Contrefaçon contrefaite et parodie. *Les Étrennes de la Saint-Jean et les recueils badins du Bout du Banc* », dans Nicholas Cronk et Kris Peeters (dir.), *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*, actes du colloque international. Université d'Anvers (UFSIA) et Voltaire Foundation, Oxford (26-27 mai 2000), Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p. 245-261.

PERRIN, Jean-François et Philip STEWART (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004.

PICCIOLA, Liliane et Claude LEROY (dir.), *Métamorphoses de la laideur*, actes du colloque de Paris Ouest Nanterre La Défense des 15-17 mai 2003, dans *Littérales*, n° 36, 2005.

PICHARD, Mgr Louis, « Dacier (Anne Lefèvre, Madame) », *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la dir. de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochothèque », 1995, p. 380-382.

PINTARD, René, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin et Cie, 1943.

POMEAU, René et Jean EHRARD, *De Fénelon à Voltaire*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Histoire de la littérature française », (2^e éd. rév.) 1998.

PUJOL, Stéphane, *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, University of Oxford, Voltaire Foundation, 2005 : 06.

QUÉNIART, Jean, « Déchristianisation, laïcisation », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 308-311.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, 3 t.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

ROCHE, Daniel, « Les pratiques de l'écrit dans les villes françaises du XVIII^e siècle », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985, p. 158-180.

ROCHE, Daniel, *Le peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981.

ROMMERU, Claude, *Le mal. Essai sur le mal imaginaire et le mal réel*, Paris, Éditions du temps, 2000.

ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid [Ästhetik des Häßlichen]*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Préface de Gérard Raulet, Belval, Circé, 2004.

RUSSO, Elena, *La cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2002.

RUSTIN, Jacques, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Ophrys, 1979.

SAINT-AMAND, Pierre, *Séduire ou la Passion des Lumières*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

SAINT GIRONS, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1993.

SAINT GIRONS, Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers éditeur, 1990.

SCARPETTA, Guy, *Pour le plaisir*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1998.

SCARPETTA, Guy, *L'Artifice*, Paris, Bernard Grasset, 1988.

SCHLOBACH, Jochen, « Anciens et Modernes (Querelle) », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 75-79.

SCHLOBACH, Jochen, « Peuple », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 847-851.

SERMAIN, Jean-Paul, « Le code du bon goût », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 879-943.

SOLLERS, Philippe, *La guerre du goût*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

SOULILLOU, Jacques, *L'impunité de l'art*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1995.

STAROBINSKI, Jean, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989.

STAROBINSKI, Jean, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979.

STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964.

STEWART, Philip, *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973.

TOMLINSON, Robert, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1981.

TROTTEIN, Serge (dir.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2000.

TROUSSON, Raymond (textes établis, présentés et annotés par), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, « Le roman du libertinage au tournant des Lumières », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004, p. 99-109.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, *Le roman du libertinage. 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion/Genève, Slatkine, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 1997.

VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993.

VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979.

VERSINI, Laurent, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Klincksieck, 1968.

VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2004.

WAGNER, Jacques (dir.), *Roman et Religion en France (1713-1866)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », 2002.

WALD LASOWSKI, Patrick (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, t. II.

WALD LASOWSKI, Patrick (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I.

WALD LASOWSKI, Patrick, *Libertines*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1980.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam et Paul-Augustin DEPROOST (dir.), *Imaginaires du Mal*, Paris, Les Éditions du Cerf/Université catholique de Louvain, Presses universitaires de Louvain, coll. « Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres », 2000.

ZELLE, Carsten, « Laideur, Difformité », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 637-640.