

« Éveil au monde et spectacles de la nature dans quelques fictions d'expérimentations pédagogiques du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Espaces, objets du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle. Hommage à Henri Lafon*, éd. J. Berchtold, PU Sorbonne-Nouvelle, 2009, p. 101-110.

Véritable « spationaute dans les eaux du XVIII<sup>e</sup> siècle », pour reprendre une de ses formules, Henri Lafon a montré la fécondité du passage par l'espace représenté pour la lecture et la compréhension du roman au siècle des Lumières. Fécondité paradoxale : la représentation de l'espace dans la fiction de la période reste non seulement souvent discrète mais parfois un peu honteuse. Henri Lafon a pourtant su mettre une impressionnante connaissance du corpus romanesque du siècle des Lumières au service d'une nouvelle manière d'envisager les réalités matérielles et concrètes, dont la découverte était traditionnellement réservée au roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Loin de se borner à un catalogue descriptif, les analyses qu'il propose garde l'espace en rapport constant non seulement avec la narration mais aussi et surtout avec du « déjà écrit ». En se « port[ant] à la rencontre de ce qui se répète et se fige, du topos », il s'agit de « nous faire entrevoir des réalités ou des rêves communs et non le rapport aux objets d'un individu »<sup>1</sup>. Ses travaux montrent que la représentation de l'espace peut être une voie d'accès privilégiée à la compréhension de la manière dont s'articule, dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, le cliché et le fantasme, pour reprendre le sous-titre d'un article qui fit date<sup>2</sup>.

Dans le sillage de ces propositions, on voudrait s'interroger ici sur la récurrence d'un motif romanesque qu'Henri Lafon a désigné comme celui du spectacle de la nature, mais dont il n'a pas proposé une analyse détaillée<sup>3</sup>. On connaît l'importance de la thématique du spectacle de la nature dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, autour de l'abbé Pluche notamment<sup>4</sup>. Le motif romanesque ici étudié est à situer dans ce cadre mais il possède des caractéristiques propres, n'étant pas, le plus souvent, soumis à la perspective apologétique de l'abbé Pluche. Sous cette forme spécifique, le motif se rencontre notamment dans des fictions reposant sur le principe de

---

<sup>1</sup> Henri Lafon: *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, SVEC 297, p. 4.

<sup>2</sup> H. Lafon, « Voir sans être vu : un cliché, un fantasme », *Poétique* n° 29, 1977.

<sup>3</sup> *Les Décors et les choses*, p. 367.

<sup>4</sup> Voir le volume récent : *Écrire la nature au XVIII<sup>e</sup> siècle. Autour de l'abbé Pluche*, dir. F. Gevrey, J. Boch, J.-L. Haquette, Paris, PUPS, janvier 2006.

l'isolement d'un ou plusieurs ingénus expérimentaux. On retiendra ici cinq exemples puisés dans des romans de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : *Les Délices du sentiment* de Mouhy (1754) ; *Les Mémoires de deux amis* de La Solle (1754) ; *L'Élève de la nature* de Guillard de Beaurieu (dans la version de 1771) ; *Imirce* de Du Laurens (1765) ; *Liebman* de Baculard d'Arnaud (1775). Ce motif narratif peut être ainsi décrit : un personnage en observe un autre en train de découvrir le spectacle de la nature. On peut préciser cette formulation en spécifiant la relation qui unit les deux acteurs. Ce qui les distingue est un rapport antithétique au pouvoir et au savoir : le premier est situé du côté de la maîtrise et de la connaissance ; le second, au contraire, est l'objet d'une manipulation et incarne une figure du non-savoir, son ignorance ayant été artificiellement prolongée par le premier personnage. D'où la reformulation suivante : un personnage manipulateur jouit de la surprise d'un ingénu découvrant avec ravissement un univers qui lui avait été soigneusement caché jusqu'alors.

Le motif possède une structure narrative relativement stable. La composante initiale en est la séquestration d'un enfant dans un espace réduit au minimum<sup>5</sup>, cet isolement conditionnant la possibilité même du motif de l'éveil surpris. Le dispositif isolant qu'implique un tel scénario est variable. Dans l'édition de 1771 de *L'Élève de la nature* comme dans *Imirce* de Du Laurens, l'isolement de l'enfant a une finalité essentiellement expérimentale : Ariste est enfermé dans une grande cage de bois, privé de tout contact avec le monde (il est nourri par un tour), son père ayant voulu tenter « une expérience pouvant devenir utile », en remettant son septième enfant « entre les mains de la nature »<sup>6</sup>. L'héroïne d'*Imirce* relate quant à elle son enfance passée dans une cave en compagnie d'un garçon de son âge, Émilor, sous l'œil curieux d'un philosophe, Ariste, qui observe leur développement et leurs réactions face à divers objets-stimuli. Dans les trois autres romans, l'isolement de l'enfant n'obéit pas au désir de mener une expérimentation pédagogique (la séquestration de petites filles a en l'occurrence une finalité érotique ou matrimoniale, dans la lignée plus ou moins directe de *L'École des femmes* de Molière), mais le dispositif isolant n'est pas moins radical : privées de tout commerce avec le monde qui les entoure, Céladine, Tiamy et Amélie en ignorent longtemps jusqu'à l'existence. Dans le roman de Mouhy, Céladine est

---

<sup>5</sup> Voir H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997, p. 192.

<sup>6</sup> Tels sont les termes qui figurent sur une pierre taillée que le jeune Ariste retrouve en retournant sur les lieux où il a été délivré, parmi les débris de son ancienne cage (*L'Élève de la nature*, nouvelle édition, Amsterdam, 1771, t. 2, p. 50-51). Dans la première version du roman, publiée en 1763, cette séquestration était présentée comme le résultat d'un crime dynastique.

confinée dans une tour au cœur d'une véritable forteresse ; Tiamy, chez La Solle, est séquestrée dans une pièce calfeutrée et secrète d'une vaste maison ; Amélie, chez Baculard, n'est certes pas privée de tout contact avec la nature, et elle peut jouir de la lumière du jour. Mais la « fort belle terre » où Liebman s'est retiré lui permet de maintenir l'enfant dans une parfaite ignorance du monde qui l'entoure<sup>7</sup>.

Ce confinement initial permet d'offrir le contraste le plus saisissant avec l'immensité de l'espace tout à coup offert à l'admiration de l'enfant séquestré, ainsi que l'attestent en particulier les formules ingénues d'Ariste au sortir de sa cage : « Je me relevai en sautant de joie, de me voir transféré d'une cage si petite, si obscure, si désagréable, dans une si spacieuse et si charmante »<sup>8</sup>. Découverte d'autant plus fulgurante que le confinement a été précoce et longtemps prolongé. Le motif romanesque du spectacle de la nature semble se déployer à partir d'un énoncé matriciel dont on trouve l'expression la plus dense dans *L'Essai sur l'origine des connaissances* de Condillac : « Quel tableau que l'univers à des yeux qui s'ouvrent à la lumière pour la première fois ! »<sup>9</sup>. De toute évidence, le siècle des Lumières a beaucoup rêvé à ce moment mythique de l'éveil au monde d'un être jusqu'alors plongé dans les ténèbres de l'ignorance<sup>10</sup>. C'est à l'évocation de cet éveil adamique que Buffon consacre, on le sait, de célèbres pages de son *Histoire naturelle* : « J'ouvris les yeux, quel surcroît de sensation ! la lumière, la voûte céleste, la verdure de la terre, le cristal des eaux, tout m'occupait, m'animait, et me donnait un sentiment inexprimable de plaisir »<sup>11</sup>. Dans le corpus romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle, la séquestration prolongée des enfants est l'équivalent de ce sommeil originel dont Buffon tire artificiellement son premier homme. Pour que le spectacle de la nature apparaisse comme une authentique révélation, il importe de supprimer toute gradation dans l'apprentissage. C'est ainsi qu'Ariste explique son ravissement lorsque, transféré sur une île déserte, il peut enfin sortir de la cage dans laquelle il a été confiné : « Quel spectacle ! il faut, pour le bien sentir, le voir la première fois, à l'âge que

---

<sup>7</sup> « Je veux qu'elle imagine qu'il n'y a sur la terre, excepté elle et sa mère, d'autre créature que son amant » (*Liebman. Histoire allemande*, éd. H. Coulet, dans *Pygmalions des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 124-125).

<sup>8</sup> Guillard de Beaurieu, *L'Élève de la nature*, Amsterdam, J.-B. Henry, 1771, t. 1, p. 35.

<sup>9</sup> Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances*, t. 2, p. 256.

<sup>10</sup> Voir aussi cet extrait de l'« Introduction à l'histoire naturelle des animaux » dans le *Cours d'histoire naturelle* de Guillard de Beaurieu (Paris, 1770, t. 1, p. 1) : « Un des plus beaux tableaux de l'univers naissant, est sans contredit celui du premier homme étonné, ravi de son existence, regardant comme autant de parties de lui-même, tout ce que ses sens et son cœur peut embrasser, c'est-à-dire la nature tout entière. Mais le principal objet de sa délicieuse surprise est la nature vivante ».

<sup>11</sup> Buffon, « Des sens en général », *Histoire naturelle générale et particulière*, Paris, 1749, t. 3, p. 364.

j'avais. [...] Si je suis le seul homme qui l'ait vu si tard, je suis le seul aussi à qui il ait paru si beau ».

Ce n'est toutefois pas dans un roman mais dans un mémoire à visée scientifique que l'on trouve l'analyse la plus complète de la jouissance spécifique qu'est censé éprouver l'enfant isolé face à la révélation brutale du spectacle de la nature. Dans le dernier de ses huit *Mémoires consacrés au problème de Molyneux* (publiés entre 1770 et 1782 dans les *Nouveaux Mémoires de l'Académie royales des Sciences et Belles-Lettres* de Berlin), Mérian vante longuement les mérites de son « Séminaire d'aveugles artificiels » où il projette d'élever des enfants dans de profondes ténèbres jusqu'à l'âge de raison<sup>12</sup>. Les priver de la vue « pendant quelques temps » serait le moyen de leur ménager, « de loin », un plaisir ineffable. En les faisant passer brutalement de la nuit au jour, des ténèbres à la lumière, on ferait apparaître à leurs yeux un nouvel univers, « un monde tout brillant » qui éclorait devant eux « comme du sein du chaos ». Suit une longue évocation de cette révélation de la nature, spectacle malheureusement inaccessible aux hommes ordinaires puisqu'ils y ont été familiarisés par des « gradations insensibles », de sorte qu'ils vivent et meurent sans y faire attention. Tout le mérite du séminaire d'aveugles serait d'offrir aux enfants enténébrés la plus agréable des surprises : celle d'un spectacle découvert avec une intensité proprement originelle, les jeunes gens ayant pu développer dans l'obscurité toutes les facultés mentales et physiques leur permettant d'y être sensibles. Le projet scientifique de Mérian dérive alors vers une évocation lyrique célébrant l'instant rêvé de cette révélation :

Je me les figure immobiles d'étonnement à la première impression de la lumière, de cet être magnifique que jusqu'alors un voile épais dérobaît à leurs regards, et au jeu varié des couleurs dont il est la source intarissable. Revenus de leur surprise, combien de fois n'y retomberont-ils pas [...] lorsque peu à peu ils sentiront sortir d'eux-mêmes, et comme se créer devant leurs yeux, la verdure des champs, l'émail des prairies, le riant empire de Flore, et dans le lointain des bois, des montagnes, dont les faibles teintes bornent leur vue, et terminent l'horizon. En levant les yeux, ils aperçoivent étendue sur eux comme un pavillon superbe cette voûte d'azur où brille toute la splendeur de l'astre auquel ils doivent ce nouveau jour qui les éclaire [...]. Que de scènes mobiles, que de formes enchanteresses se succéderont sur ce beau théâtre.

---

<sup>12</sup> Mérian, *Sur le problème de Molyneux*, éd. F. Markovits, Paris, Flammarion, 1971, p. 185.

Si le désaveuglement est, en l'occurrence, littéral, le tableau que brosse Mérian offre l'exemple achevé d'une scénographie de la révélation dont on retrouve de multiples variations dans les fictions de la période mettant en scène de jeunes ingénus découvrant l'univers. Comme le suggèrent l'usage du présent de narration et le recours explicite à la métaphore théâtrale dans le texte de Mérian, le motif du spectacle de la nature obéit à une dramaturgie précise et relève, à bien des égards, de cette « esthétique du tableau » dont Pierre Frantz a montré l'importance dans le théâtre de la seconde moitié du dix-huitième siècle<sup>13</sup>. Dans toutes ces fictions, le moment de la révélation de la nature immobilise l'action romanesque, magnifiant le geste de ces figures démiurgiques qui pourraient toutes reprendre à leur compte le mot du Philosophe à la Marquise à l'ouverture des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle : « je n'ai qu'à tirer le rideau, et à vous montrer le monde »<sup>14</sup>.

Le rideau que ces personnages ouvrent sur le spectacle de la nature sépare deux mondes qui s'opposent par les sèmes de la clôture et de l'ouverture, mais aussi et surtout par ceux de l'obscurité et de la lumière. Bandeaux ôtés des yeux, portes ouvertes, rideaux qui se lèvent, tels sont les éléments récurrents de cette scénographie romanesque. Dans *Les Délices du sentiment* de Mouhy, le prince Cornandouk décide ainsi de mettre fin à l'ignorance patiemment entretenue de Céladine. Ce geste du dévoilement prend la forme littérale d'un bandeau que Cornandouk ôte des yeux de la petite fille après l'avoir conduit secrètement hors de la tour où elle est tenue prisonnière. Mais le plus souvent, le moment de la révélation fait l'objet d'une véritable mise en scène, l'ingénu étant placé au cœur d'un dispositif conçu à la fois pour accroître l'effet produit par le geste de la révélation et permettre l'observation de cet effet. Ainsi de Tiamy, dans le roman de La Solle, délivré par le neveu de celui qui l'a séquestré, et dont le lit se trouve placé de telle sorte qu'elle peut tout à la fois découvrir la magnificence de la nature par une fenêtre de la chambre de Rinville et offrir le spectacle de son étonnement à ce dernier<sup>15</sup>.

La mise en scène est plus élaborée dans le roman de Du Laurens : « Ariste, raconte Imirce, se prépara à me donner le spectacle de la nature ; il me fit passer la veille dans un appartement disposé au dessein qu'il avait de me surprendre agréablement. Le lendemain il m'éveilla à la pointe du jour, me fit placer dans un fauteuil, donna un signal ; à l'instant, deux

---

<sup>13</sup> P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.

<sup>14</sup> Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. Chr. Martin, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 65.

<sup>15</sup> H.-F. de La Solle, *Mémoires de deux amis ou Les Aventures de Barnival et Rinville*, Londres, 1754, t. 3, p. 107.

grandes portes s'ouvrirent, je fus frappée de l'éclat de la plus belle aurore »<sup>16</sup>. La dimension nettement fantasmagique de cette scénographie expérimentale apparaît plus clairement encore dans la nouvelle de Baculard. Après bien des hésitations, Liebman décide, lui aussi, de lever enfin « le grand rideau qui cachait la vérité aux yeux d'Amélie »<sup>17</sup>. Le spectacle nouveau qu'il révèle à la jeune fille n'est pas toutefois celui de la nature puisqu'Amélie en connaît l'existence. Elle ignore en revanche que le monde est infiniment plus vaste que son jardin et qu'il est habité par d'autres êtres que Liebman. Or, ce dernier organise cette révélation comme une expérience éminemment théâtrale : ayant fait prendre à la petite fille « une liqueur soporative », il la transporte endormie à l'opéra, haut lieu de la mondanité qui permet de ménager une révélation d'autant plus brutale que Liebman prend la précaution de placer Amélie « de façon, qu'en sortant de son assoupissement ses premiers regards s'ouvriraient sur la salle et sur l'assemblée ». Inutile sans doute d'insister sur la dimension perverse de cette mise en scène, quelles que soient par ailleurs les protestations d'innocence du narrateur qui ne cesse d'invoquer la pureté de ses intentions<sup>18</sup>. Le sadisme de ce dispositif met en lumière une dimension sexuelle au moins sous-jacente dans l'ensemble de ces séquences. Dans ces différents romans, le spectacle de la révélation de la nature semble clairement conçu, en effet, selon le modèle de la perte d'une innocence et d'une virginité. L'atteste en particulier une exclamation éloquente de Liebman alors qu'Amélie est à peine revenue de son étonnement : « l'esprit du monde va éclairer ou peut-être *détruire* ton ingénuité ». Le geste du dévoilement du monde équivaut, on le voit, à une défloration<sup>19</sup>.

L'érotisation de ces éveils au monde est d'autant plus intense qu'ils conduisent à une double extase. Celle de l'ingénu donne lieu aux commentaires les plus abondants. Dans le roman de Mouhy, Céladine multiplie ainsi les tours hyperboliques pour célébrer une jouissance à nulle autre pareille<sup>20</sup>. Si brutale que soit l'expérience mise en scène dans *Liebman*, l'évanouissement

---

<sup>16</sup> Du Laurens, *Imirce ou la Fille de la nature*, éd. A. Rivara, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1993, p. 76-77.

<sup>17</sup> *Liebman*, p. 134.

<sup>18</sup> La scène suscite néanmoins l'une des rares expressions de culpabilité de la part du héros (« il y avait des moments où je me repentai de ma démarche ; je voulais ramener Amélie avant qu'elle rouvrit les yeux »).

<sup>19</sup> Dans le roman de Du Laurens, le spectacle de la nature est offert par Ariste à Imirce après l'union sexuelle, dans une sorte de gradation des plaisirs. Dans le roman de La Solle, c'est au contraire immédiatement après la séquence du spectacle de la nature qu'a lieu l'union sexuelle entre Rinville et Tiemy. Dans les autres textes, la mise en scène de ce spectacle paraît se substituer à une union sexuelle interdite.

<sup>20</sup> « Le premier de mes ravissements fut le magnifique spectacle que m'offrit le ciel ; que je le trouvai beau ! Qu'il m'inspira de respect et de grandes idées ! Je ne pouvais me lasser du charme de l'admirer [...]. Je fus pendant plus

d'Amélie devant la foule de l'opéra revêt assez nettement aussi l'aspect d'une petite mort : « sa première expression est un cri à la vue de cette multitude, et sa tête ensuite retombe dans mon sein, je la soutenais ; elle revient de cette sorte de révolution, son étonnement cependant continue »<sup>21</sup>. Dans *Imirce* de Du Laurens, les portes qu'Ariste fait ouvrir devant Imirce conduisent la jeune femme à éprouver une extase que le philosophe se plaît à interrompre brutalement<sup>22</sup>. Mais Ariste, qui connaît l'art des gradations, tient en réserve d'autres merveilles : le spectacle de la voûte étoilée, qui provoque en Imirce un authentique transport : « mais quelle surprise agréable, quand je vis tout-à-coup des millions d'astres dorés percer le moite rideau des ténèbres! [...] O Ariste ! m'écriai-je, que ta voûte est étincelante ! Que ton maître est puissant, le jour comme la nuit ! »<sup>23</sup>.

L'extase de celui qui observe le spectacle de cette ingénuité se manifeste par des expressions moins emphatiques mais ces scènes de révélation n'en sont pas moins envahies par les signes d'une jouissance scopique particulièrement intense. Telle est bien, en effet, la fonction suspensive de l'arrêt sur image auquel donne lieu toutes ces séquences. La mise en tableau de cette révélation de la nature permet à l'observateur de reculer pour voir, de figer la scène de son fantasme à l'instant de son accomplissement : même si la séquence est ostensiblement centrée autour des réactions de l'ingénu, l'observateur de la scène y est – comme dans le fantasme – éminemment présent, avec tout son désir. Encore faut-il cerner la nature de la jouissance que ce spectacle procure à celui qui l'a conçu et qui observe la scène en retrait. Cet émoi est d'abord celui que suscite toute Galathée qui s'éveille, comme en témoigne celui de Diderot devant la sculpture de Falconnet : « Quelle innocence elle a ! Elle en est à sa première pensée. Son cœur commence à s'émouvoir ; mais il ne tardera pas à lui palpiter »<sup>24</sup>. De même, à peine Liebman conçoit-il son projet qu'il s'enivre déjà de la perspective qui s'offre à lui : « J'épieraient le premier

---

d'une heure immobile, et comme une personne qui n'a d'autre sens que celui de la vue. Ce moment a été le plus délicieux que j'ai senti depuis que je suis au monde. J'ai lieu de juger par le souvenir qui m'en reste, que je n'en goûterai jamais de plus vif, ni qui me fasse plus de plaisir. » (Mouhy, *Les Délices du sentiment*, Paris, 1753, t. 3, p. 42).

<sup>21</sup> Liebman, p. 137.

<sup>22</sup> « À l'instant, deux grandes portes s'ouvrirent, je fus frappée de l'éclat de la plus belle aurore. Oh ! m'écriai-je avec transport, cher Ariste, quelle belle cave ! Les oiseaux, la verdure, le point de vue étaient admirables. Je ne jouis pas longtemps de ces beautés ravissantes ; mon amant regarda à sa montre, frappa du pied ; dans le moment, les parois de la chambre se replièrent, je ne vis plus rien, je fus consternée » (*Imirce*, p. 76).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>24</sup> Diderot, *Salon de 1763, Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, Laffont, 1996, t. 4, p. 286.

moment de son réveil, et je jouirais de toute sa surprise »<sup>25</sup>. En réalité, l'expérience dépasse même les possibilités entrevues par le désir : « vous devez vous figurer, monsieur, la singularité de cette situation, et la source des impressions toutes neuves qui en résultèrent »<sup>26</sup>.

Cette scénographie de la révélation comble d'abord un fantasme de toute puissance. C'est en somme une nature subjuguée, asservie à son désir que le philosophe met en scène pour provoquer en l'ingénu une jouissance sans exemple. De manière significative, le premier mouvement des ingénus est d'ailleurs souvent d'attribuer les merveilles de la nature qu'ils viennent de découvrir à celui qui a les tenu enfermés et qui les leur révèle tardivement<sup>27</sup>. Et ces derniers ne manifestent parfois guère d'empressement à les détromper<sup>28</sup>. Mais si c'est bien d'abord la *libido dominandi* qui triomphe dans cette mise en scène où le maître de cérémonie jouit de sa prodigieuse supériorité, la *libido sciendi* n'en trouve pas à moins à se satisfaire à observer les moindres réactions de l'ingénu, à tenter de percer à jour son être intime, à vouloir *expliquer* le mystère qu'il recèle, et découvrir la vérité secrète qu'il porte en lui sans le savoir. Dans une séquence brève, mais essentielle, les *Lettres diverses de M. le chevalier d'Her\*\*\** de Fontenelle mettent en lumière la source du plaisir éprouvé par le héros à observer les premiers émois d'une jeune ingénue, Mlle de V., lorsque celle-ci, à peine sortie du couvent, découvre le spectacle de l'Opéra :

On jouait *Psyché* ; je vous assure que Mademoiselle de V... était *Psyché* même, enlevée comme elle dans un séjour enchanté, aussi surprise, aussi charmée qu'elle. Pour moi, au lieu de regarder la *Psyché* du théâtre, je ne regardais que celle de notre loge [...]. *J'étudiai tous les mouvements que la nature produisit en elle.*<sup>29</sup>

Si la formule conviendrait idéalement pour décrire l'expérience menée par Liebman avec Amélie, elle pourrait en fait s'appliquer à l'ensemble des séquences ici étudiées. Chacune de ces scénographies de la révélation doit idéalement permettre, en effet, de « voir la nature en elle-même » comme eût dit Montesquieu<sup>30</sup>. Autrement dit, *le spectacle de la nature* se dédouble : il est tout à la fois ce qui s'offre au regard de l'ingénu, et l'ingénuité de ce regard offert à

---

<sup>25</sup> Liebman, p. 135.

<sup>26</sup> Liebman, p. 138.

<sup>27</sup> Voir par exemple cette réplique d'Imirce dans le roman de Du Laurens : « je demandai au Philosophe si cette belle cave était à lui » (*Imirce*, p. 76).

<sup>28</sup> C'est le cas en particulier de Cornandouk avec Céladine dans le roman de Mouhy.

<sup>29</sup> Fontenelle, *Lettres galantes*, dans *Œuvres diverses*, Amsterdam, 1742, t. 2, p. 432-433. Nous soulignons.

<sup>30</sup> Montesquieu, *Pensées*, n° 158, éd. L. Desgraves, Paris, Laffont, 1991, p. 222.



l'observation du philosophe. Le regard que l'ingénu porte sur la nature est avant tout l'occasion d'un regard sur les mouvements de la nature en lui.

À l'évidence, ces deux regards ne sont pas de même nature. Le regard émerveillé de l'ingénu sur la nature ne saurait se confondre avec le regard curieux que le philosophe porte sur l'effet produit par la nature en l'ingénu. À reprendre la distinction qu'opère d'Alembert entre l'observation et l'expérience<sup>31</sup>, on pourrait dire que, dans le motif de l'éveil au monde, le regard de l'ingénu est en-deçà de l'observation, le sujet se distinguant à peine du monde qui l'environne, alors que celui du maître de cérémonie est exemplairement celui de l'expérimentateur qui ne se « borne pas à écouter la nature, mais [...] l'interroge et la presse »<sup>32</sup>. Le spectacle de la nature qu'il se procure est à bien des égards le fruit d'un viol symbolique. Autrement dit, le regard de l'ingénu apparaît comme une *médiation* entre le philosophe et la nature, comme si ce dernier ne pouvait accéder à la nature que par le truchement d'un dispositif d'une complète artificialité, et qu'il ne paraît pas abusif de qualifier de pervers en tant qu'il est le moyen détourné d'accéder à une jouissance.

De quoi se demander si la jouissance de l'observateur de la scène n'est pas indissociable d'une frustration : le regard qu'il porte sur l'extase de l'ingénu ne semble en tout cas pas dénué d'envie, cette *invidia*, évoquée par Lacan où il faut moins entendre la jalousie que l'envie comme fonction de regard, désir de voir à l'intérieur<sup>33</sup>. Envie, en l'occurrence, pour l'innocence d'un regard dont les Lumières s'éprouvent peut-être comme irrémédiablement éloignées. Tout en célébrant la jouissance d'un regard premier posé sur l'univers, ces fictions romanesques semblent, par la complexité du dispositif qu'elles mettent en œuvre, suggérer une perte irrémédiable. Ainsi pourrait s'éclairer le paradoxe qui caractérise toutes ces séquences : la nature qui s'offre dans son éclat virginal au regard ingénu ne donne lieu qu'aux évocations les plus banales et aux clichés les plus éculés. Rien de plus abstrait que ces tableaux de la nature auxquels donne lieu le motif de l'éveil surpris. Aucune notation ne vient donner le moindre poids de réalité à une nature qui n'est évoquée que par quelques hyperboles convenus sur l'éclat du soleil ou la magnificence de la nature. On est frappé non seulement par le caractère fortement narrativisé de

---

<sup>31</sup> « Celle-ci, moins recherchée et moins subtile, se borne aux faits qu'elle a sous les yeux, à bien voir et à détailler les phénomènes de toute espèce que *le spectacle de la nature* présente : celle-là au contraire cherche à la pénétrer plus profondément, à lui dérober ce qu'elle cache » (*Encyclopédie*, art. EXPÉRIMENTAL. Nous soulignons).

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, Paris, Seuil, 1990 [1973], p. 131.

ces descriptions, mais par le recours presque systématique à la figure rhétorique de l'abstraction : ce qui frappe le regard de l'ingénu, ce n'est pas tel arbre ou telle fleur, mais, contre toute vraisemblance, « la verdure » des champs, l'éclat du ciel, l'émail des prairies, le riant empire de Flore...<sup>34</sup> Tout se passe comme si ces textes célébrant un contact immédiat et originel avec la nature ne parvenaient à en dire que la disparition irrémédiable.

À la lumière de l'ambiguïté de ces dispositifs romanesques mettant en scène une révélation de la nature, la page célèbre des *Rêveries* dans laquelle Rousseau décrit l'extase vécue après l'accident de Mênilmontant trouve peut-être un nouvel éclairage. Ouvrant les yeux, après le choc, Jean-Jacques s'éveille au monde, l'esprit vierge, ramené à un état originel assimilé à une véritable naissance : « La nuit s'avancait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie »<sup>35</sup>. Ce tableau d'une naissance adamique, dans une nature si simplifiée qu'elle en devient abstraite, s'apparente jusque dans sa formulation à celui du spectacle de la nature tel qu'il s'offre au regard des ingénus expérimentaux. Ce qui fonde la jouissance de Jean-Jacques, n'est-ce pas précisément de pouvoir décrire *de l'intérieur* ce moment mythique de l'éveil au monde, sans avoir recours à la médiation d'une mise en scène à laquelle la fiction pédagogique d'*Émile* même ne pouvait prétendre échapper (le regard ingénu d'Émile sur la nature se doublant perpétuellement du regard à la fois méthodique et fasciné du gouverneur sur la nature à l'œuvre en Émile) ? Entre la nostalgie pour l'innocence du premier regard porté sur le monde et la fascination pour les dispositifs expérimentaux les plus complexes, le motif romanesque du spectacle de la nature et de l'éveil au monde rend perceptible une contradiction à laquelle Rousseau s'est confronté sans doute plus qu'un autre, mais qui semble bien inscrite au cœur des Lumières.

---

<sup>34</sup> Aux exemples cités plus haut, on ajoutera notamment ces quelques lignes extraites d'*Imirce* : « Le jour destiné à voir le soleil, Ariste m'éveilla avant l'aurore. Nous entrâmes dans un jardin rempli de fleurs ; ce peuple innocent humectait ses charmes dans les pleurs fécondes et brillantes, qui tombaient du ciel : tout ce qui m'environnait me causait un étonnement extrême. Des allées d'arbres, dont les branches me paraissaient suspendues dans l'air, l'aspect de l'horizon le plus brillant, la magnificence de la belle cave et toute la pompe de la création, remplissaient mon âme d'un respect mêlé d'admiration et de crainte » (p. 77).

<sup>35</sup> Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. E. Leborgne, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 68.

Christophe Martin  
Université de Paris X – Nanterre