

Tangence



« Sentiments du corps » et esthétique sensualiste dans *La petite maison* (1758) de Jean-François de Bastide

Marc André Bernier

Numéro 61, décembre 1999

Savoir et littérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008164ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008164ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bernier, M. A. (1999). « Sentiments du corps » et esthétique sensualiste dans *La petite maison* (1758) de Jean-François de Bastide. *Tangence*, (61), 34-44.
<https://doi.org/10.7202/008164ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

« Sentiments du corps » et esthétique sensualiste dans *La petite maison* (1758) de Jean-François de Bastide

Marc André Bernier,
Université du Québec à Trois-Rivières

« Les poèmes & les tableaux, écrit l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent & qu'ils nous attachent¹. » Ce ne pourrait être qu'un lieu commun : pourtant, cette observation rappelle et résume à la fois les termes dans lesquels s'invente, au seuil du xviii^e siècle, la problématique propre à l'esthétique. Toute œuvre d'art, affirme-t-on désormais, s'offre d'abord à nos sens, elle y imprime une sensation ou, si l'on préfère, une *αισθησις* (*aisthêsis*). C'est même cette première évidence qui invite philosophes et critiques à non plus s'enquérir des règles régissant la pratique de l'art, mais à faire reconnaître au spectateur, selon l'expression de Dubos, « les mouvemens les plus intimes de son cœur² », c'est-à-dire ces mouvements particuliers que suscite l'œuvre en sollicitant nos sens. Pour cette raison, remarque encore Dubos,

l'ouvrage qui ne touche point & qui n'attache pas, ne vaut rien ; & si la critique n'y trouve point à reprendre des fautes contre les règles c'est qu'un ouvrage peut être mauvais, sans qu'il y ait de fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles, peut être un ouvrage excellent.³

À la suite de Dubos, les théoriciens français de l'esthétique ne manquent pas, pendant tout le siècle, de convier l'amateur d'art à régler son jugement sur les seuls mouvements qu'éveille en lui le spectacle des œuvres : « *Apage, Sophista!* s'écrit par exemple Diderot à la fin de son *Essai sur la peinture*, tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir ; à mes entrailles qu'elles

1. Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], 1770 ; Genève, Slatkine Reprints, 1967, seconde partie, § XXII, p. 339.

2. *Ibid.*, première partie, p. 3.

3. *Ibid.*, seconde partie, § XXII, p. 339-340.

ont tort de s'émouvoir⁴.» Bref, en en appelant au témoignage des sens ou, pour mieux dire, à l'autorité de l'expérience, l'esthétique des Lumières suppose, comme l'ont déjà montré Ernst Cassirer et, plus récemment, Jacques Chouillet ou encore John O'Neal, un renversement des perspectives qui «correspond exactement, sur le plan de la méthode, à la conversion qui s'accomplit, dans la pensée physique, par le passage de Descartes à Newton⁵». L'esthétique est donc fille de l'empirisme et du sensualisme : mais ce que l'on sait moins, c'est qu'elle tire de ce savoir des principes également destinés à se déployer dans des œuvres de fiction, comme en témoigne de manière exemplaire *La petite maison*, brève nouvelle libertine que Jean-François de Bastide fait paraître en 1758⁶.

Jean-François de Bastide est l'un de ces auteurs polygraphes à qui l'on doit, entre autres, *Le tombeau philosophique ou Histoire du marquis de **** (1751) ou encore l'édition de *L'homme du monde éclairé par les Arts* (1774), ouvrage de Jacques-François Blondel, architecte associé à l'*Encyclopédie*⁷. Quant à *La petite*

4. Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, chap. VII, dans *Œuvres. Esthétique-Théâtre*, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1996, p. 513 ; éd. établie par Laurent Versini.
5. Ernst Cassirer, «Les problèmes fondamentaux de l'esthétique», *La philosophie des Lumières*, 1934 ; Paris, Fayard, 1966, p. 293. Sur ces questions, voir également Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1974 ; John O'Neal, «The Sensationist Aesthetics of the French Enlightenment», *The Authority of Experience*, Philadelphie, The Pennsylvania State University Press, coll. «Literature & Philosophy», 1996, p. 105-172 ; et «L'invention de l'esthétique» de Jean-Yves Pranchère en introduction à *L'Esthétique* d'Alexander Baumgarten ; Paris, Éd. de l'Herne, coll. «Bibliothèque de philosophie et d'esthétique», 1988.
6. D'abord publiée en 1758 dans *Le nouveau spectateur* (Amsterdam-Paris, 1758, t. II, p. 361-412), la nouvelle paraît ensuite en 1763 dans une version remaniée et avec un dénouement opposé (*Contes de M. de Bastide*, Paris, 1763). Le texte de 1763 fut repris dans la *Bibliothèque universelle des romans* (avril 1784, t. II, p. 66-102) et, au XIX^e siècle, grâce aux soins de Paul Lacroix («Chefs-d'œuvre inconnus», 1879). Depuis quelques années, les rééditions se sont multipliées. À l'exemple de toutes les autres qui l'ont précédée, la plus récente donne le texte de 1763 (Jean-François de Bastide, «La petite maison», *Point de lendemain*, suivi de *La petite maison*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/classique», 1995, p. 105-136) : c'est à cette édition établie par Michel Delon que renvoient les citations que je ferai de ce texte.
7. Pour plus de détails sur la vie et la carrière de Jean-François de Bastide (Marseille, 1724 - Milan, 1798), on voudra bien se reporter à la notice biobibliographique qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des Lettres françaises. XVIII^e siècle*, Paris, Fayard et Librairie générale française,

maison, il s'agit d'un texte qui se propose de rendre une situation que l'on peut résumer aisément, car toute l'intrigue s'y réduit à une entreprise de séduction doublée de la description d'une « petite maison » destinée aux plaisirs et ornée d'œuvres d'art venant solliciter tous les sens des deux principaux personnages : Mélite et le marquis de Trémicour. Au moment où s'engage le récit, celle-ci s'était toujours refusée aux empressements du marquis qui, dans l'espoir de vaincre ses résistances, parie que les charmes et les beautés de sa petite maison sauront, mieux que lui, susciter et déterminer les désirs de la jeune femme. Mélite relève le défi que Trémicour lui propose et la suite du texte s'attache à rendre les sentiments de volupté qui, par degrés, prennent en elle leur essor, alors qu'elle se livre au spectacle des beautés que le marquis multiplie sous ses yeux. Quant au narrateur, celui-ci s'emploie, pendant toute la visite et sous un mode impersonnel, à de minutieuses descriptions qui confèrent à l'architecture, aux arts et aux métiers un rôle central où perce sans cesse l'ambition encyclopédique d'un siècle préoccupé par la diffusion du savoir et la critique du « goût ». Toutefois, le texte ne se borne pas à alléguer le prétexte commode d'une intrigue galante pour mieux s'abandonner à ce jeu érudit. Les œuvres d'art y sont plutôt la source et le mobile de toutes les impressions de Mélite : elles déterminent ses sentiments et participent même d'une sorte d'« esthétique expérimentale » qui se règle sur les principes d'une philosophie sensualiste. L'épreuve à laquelle Mélite soumet sa « vertu » se double alors d'une expérience où viennent se mesurer et s'allier représentation du corps et sensualisme, analyse esthétique et mise en scène des ressorts de la volupté. Mais considérons Mélite et le marquis dans leur visite de la petite maison et, comme le texte nous y invite, voyons « comment elle se tirera d'affaire avec lui »⁸.

Une fois parcourue la cour principale de la petite maison et une fois évoquée l'« exclamation qu'arracha à Mélite le simple coup d'œil qu'elle y donna »⁹, une première pièce s'offre à la curiosité de celle-ci : il s'agit d'un salon, mais d'un salon qui

« Encyclopédies d'aujourd'hui/La Pochothèque », 1995, p. 134-135 (sous la direction du cardinal Georges Grente ; éd. revue et mise à jour sous la direction de François Moureau). On y distingue *La petite maison* comme « son œuvre la plus réussie ».

8. Jean-François de Bastide, « La petite maison », *Point de lendemain*, suivi de *La petite maison*, *op. cit.*, p. 108.

9. *Ibid.*, p. 111.

est si voluptueux qu'on y prend des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui il appartient. Il est de forme circulaire, voûté en calotte peinte par Hallé; les lambris sont imprimés couleur de lilas, et enferment de très belles glaces; les dessus de portes, peints par le même, représentent des sujets galants.¹⁰

«Un salon *voluptueux*»: tout l'artifice de cette description tend à prêter âme et sentiment aux objets en associant à un premier coup d'œil jeté sur le salon les idées de tendresse et de volupté que celui-ci doit, au même instant, éveiller nécessairement chez le spectateur. Ce procédé, auquel l'ancienne rhétorique donnait le nom d'«hypallage», permet d'objectiver le sentiment esthétique en retraçant et en fixant la nature de la sensation qui en détermine l'essor. Aussi est-ce autant l'aspect du salon et l'art de Hallé que la nature même du rapport esthétique que vient rendre une pareille description et cette première leçon que comporte *La petite maison* est de la plus grande conséquence. Avec une constance remarquable, le texte ne manque jamais de multiplier des dispositifs de cette sorte où le sentiment esthétique se retrace sous la couleur de la sensation et où, par un effet de retour, la sensation se prolonge sous celle du sentiment esthétique, comme dans le passage suivant où Mélite quitte le salon et se lève «pour voir la suite des appartements»:

Le marquis, qui l'avait vue si *touchée* des seules beautés du salon, et qui avait mieux à lui montrer, espéra que des objets plus *touchants* la *toucheraient* davantage, et se garda bien de l'empêcher de courir à sa destinée. Il lui donna la main et ils entrèrent à droite dans une chambre à coucher.¹¹

«Touchée», «touchants» et «toucheraient»: chacun de ces termes renvoie tantôt au sentiment esthétique, tantôt à la seule impression faite sur les sens. Aussi est-ce précisément au seuil de la pensée et de la chair que se noue l'argument du texte, alors qu'il s'agit à la fois de mettre en scène l'expérience esthétique à laquelle se livre Mélite et d'analyser, suivant une expression heureuse de Crébillon fils, les «sentiments du corps»¹² qui, chez elle,

10. *Ibid.*, p. 111-112; à propos de Hallé, le texte ajoute, en note: «Un de nos peintres français qui, après Boucher, s'est le plus signalé dans les sujets de la Fable.»

11. *Ibid.*, p. 114; c'est moi qui souligne.

12. L'expression appartient à Crébillon fils; voir ici *L'écumoire*, alors que la princesse Néadarné s'exclame: «Si l'âme devait être indépendante des sentiments

répondent sans cesse à la sollicitation pressante des choses offertes à ses regards.

Désormais confondue avec le parcours d'une visite orientée vers le triomphe de la volupté, cette « destinée » à laquelle court Mélite va s'accomplir par degrés à mesure que l'on passe du salon à la chambre à coucher, puis du boudoir à l'appartement des bains. Mais attardons-nous à considérer la troisième de ces pièces, la chambre à coucher ; ici,

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 annoncent.¹³

À la lecture de ce passage et à l'évocation de ces esprits que tout conspire à faire ressentir, on s'aperçoit qu'à la sensation de l'objet perçu doit *nécessairement* répondre le sentiment d'un sujet sentant, si bien que l'esprit s'éveille à la volupté en se livrant à l'impression suivant des principes qui sont ceux de la philosophie sensualiste. Pour mieux en juger, on n'aurait, par exemple, qu'à songer au *Traité des sensations* que fait paraître à la même époque l'abbé de Condillac et où la fable d'une statue pressée par une multitude d'impressions qui la font advenir par degrés à la sensation du plaisir, puis à la pensée, vient illustrer le principe suivant lequel la sensation détermine le développement de toutes les facultés humaines :

Nous imaginâmes, écrit Condillac au début de son traité, une statue organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées [...]. Le principe qui détermine le développement de ses facultés, est simple ; les sensations mêmes le renferment.¹⁴

Suivant le même esprit, un roman libertin comme *Pigmalion, ou la statue animée* inventait, dès 1741, la fable dont le sensualisme de Condillac s'autorise en décrivant le destin de quelque beau

du corps, pourquoi n'a-t-on pas distingué leurs fonctions?»; *L'écumoire ou Tanzaï et Néadarné. Histoire japonaise*, 1734 ; Paris, Nizet, 1976, p. 254.

13. Jean-François de Bastide, « La petite maison », *Point de lendemain*, suivi de *La petite maison*, *op. cit.*, p. 114-115.
14. Voir Condillac, *Traité des sensations*, 1755 ; *Œuvres philosophiques de Condillac*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Corpus général des philosophes français », 1947, vol. I, p. 222.

marbre prenant peu à peu «la molesse des chairs»¹⁵, emblème par excellence d'une philosophie pour laquelle la sensation détermine les mouvements d'une matière s'élevant à la vie, puis à la volupté et à la raison à partir de quelques impressions primitives¹⁶. Dans ce contexte, parler, comme le fait Bastide dans *La petite maison*, de jolis meubles à même de *forcer* les esprits à la volupté constitue donc un trait susceptible de résumer à lui seul les ambitions d'un texte qui, en s'appropriant sans cesse des arguments tirés des philosophes sensualistes, analyse le sentiment esthétique en fonction d'une sorte de mécanique des sensations bientôt apelée à commander l'essor de mouvements lascifs.

Une telle analyse devient encore plus sensible à mesure que la nouvelle progresse et que l'argument narratif se noue en déployant les conséquences de ce dispositif à la fois oratoire et gnoséologique en fonction duquel sentiments et sensations doivent nécessairement se répondre. C'est ainsi que la visite de la pièce suivante, le boudoir, permet de mettre en évidence avec davantage d'éclat le trouble à la fois esthétique et corporel qui s'empare de Mélite, laquelle, désormais,

n'osait plus rien louer; elle commençait même à craindre de sentir. Elle ne dit que quelques mots, et Trémicour aurait pu s'en plaindre; mais il l'examinait, et il avait de bons yeux. [...] Cette pièce est un boudoir, lieu qu'il est inutile de nommer à celle qui y entre, car l'esprit et le cœur y devinent de concert.¹⁷

Mélite craint donc de «sentir» et, tout comme le verbe «toucher», ce terme tire également parti de la même équivoque entre «percevoir» et «ressentir». Quant à Trémicour, le voilà maintenant en état de mesurer les progrès du trouble qui agite Mélite à mesure qu'elle «sent» les œuvres d'art offertes à ses sens. Son désir naissant se signale aux yeux du marquis tout comme la sensualité qu'annonçait

15. André François Boureau-Deslandes, *Pigmalion, ou la statue animée*, Londres, chez Samuel Harding, 1741, in-12, p. 21.

16. Voir mon article «Mécanique des sensations et conception du mariage dans *Pigmalion ou la statue animée* (1741) d'André François Boureau-Deslandes», *Sexualité, mariage et famille au xviii^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 147-158. Sur la fortune considérable qu'a connue, au xviii^e siècle, ce thème si cher aux philosophes sensualistes et matérialistes de la «statue qui s'anime», voir John L. Carr, «Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, vol. XXIII, n^{os} 3-4, p. 239-255.

17. Jean-François de Bastide, *op. cit.*, p. 115.

le mobilier du salon et, aux attitudes de Mélite les plus relatives aux idées de volupté, s'attache désormais ce regard qui saisit à la surface du corps les sentiments qu'éveillent avec une force nouvelle les beautés du boudoir. Rendu avec un luxe de termes empruntés à l'art des jardins, ce boudoir, dont la menuiserie « exhale la violette, le jasmin et la rose », rappelle les sentiments qu'inspire le spectacle d'un « bosquet naturel éclairé par le secours de l'art » :

Toutes les murailles en sont revêtues de glaces, et les joints de celles-ci masqués par des troncs d'arbres artificiels, mais sculptés, massés et feuillés avec un art admirable. Ces arbres sont disposés de manière qu'ils semblent former un quinconce ; il sont jonchés de fleurs et chargés de girandoles dont les bougies procurent une lumière graduée dans les glaces, par le soin qu'on a pris, dans le fond de la pièce, d'étendre des gazes plus ou moins serrées sur ces corps transparents.¹⁸

La correspondance qu'établit cette description entre un paysage idéal et le boudoir transforme ce dernier en un véritable Jardin des délices aménagé selon les vues d'une philosophie sensualiste, si bien que Mélite, précise enfin le texte, « était ravie en extase »¹⁹. Cette extase esthétique et libertine que tout lie à la sensation et que tout éloigne des prétendus mystères de la dévotion religieuse marque alors un point extrême à partir duquel la relation qui lie le corps de Mélite aux objets d'art exposés à sa vue va commencer à exercer un empire absolu sur sa volonté. Mélite, pourtant, a l'usage du monde et des hommes : marquise, elle soutient un rang égal à celui de Trémicour et n'est rien moins qu'une provinciale naïve éblouie par les avantages de la fortune et de l'esprit²⁰. C'est même une « femme savante » qui, lit-on, « avait réellement du goût et des connaissances »²¹. À vrai dire, l'érudition de Mélite est requise par la dramatisation du problème esthétique, car elle permet d'étendre au destin culturel de la sensation une étude autrement bornée à la seule description de l'impression du monde sur les sens. Femme de goût, Mélite devient ainsi un personnage exemplaire illustrant le pouvoir de séduction et l'éloquence persuasive dont les arts sont susceptibles. En retour, l'analyse de l'expérience esthétique ouvre le

18. *Ibid.*, p. 115.

19. *Ibid.*, p. 116.

20. Voir *ibid.*, p. 117 : « Ah ! marquise, un peu moins d'injustice pour un homme qui », etc.

21. *Ibid.*, p. 112.

champ à un approfondissement de l'enquête psychologique, comme en fait foi ce passage où le coup de théâtre d'un « concert charmant » et inopiné vient favoriser l'accroissement des plaisirs. Pendant la visite du boudoir, Trémicour, qui « voulait devoir les progrès de la victoire aux progrès du plaisir », fit

un signal, et à l'instant les musiciens placés dans le corridor firent entendre un concert charmant. Ce concert la déconcerta ; elle n'écouta qu'un instant, et, voulant s'éloigner d'un lieu devenu redoutable, elle marcha et entra d'elle-même dans une nouvelle pièce plus délicieuse que tout ce qu'elle avait vu encore. [...] Cette nouvelle pièce est un appartement de bains.²²

Avec une économie de moyens tout à fait remarquable, la paronomase « ce concert la déconcerta » associe étroitement la musique et l'empire que celle-ci exerce sur Mélite, si bien que l'extase et les mouvements intimes qui l'ébranlent deviennent une sorte de contrepoint se superposant aux dessins mélodiques de la musique. De même, la théâtralité du geste de Trémicour et l'intervention imprévue des musiciens, véritable *deus ex machina*, lient les ressorts du plaisir au dispositif d'une mise en scène : désormais, c'est tout un réseau de correspondances qui se noue entre un coup de théâtre destiné à séduire et l'extase à la fois esthétique et érotique de Mélite. Le rapprochement établi par le texte entre les ressorts de la volupté et la musique suppose que le plaisir soit une réponse réglée sur les mécanismes d'une mise en scène et, à ces rouages savamment ordonnés, correspond la mécanique des « sentiments du corps » : le texte n'insiste-t-il pas sur l'automatisme des gestes de Mélite qui, souligne-t-on, « entra d'elle-même dans une nouvelle pièce » ? Réduit à une sorte de « machine désirante », le personnage de Mélite, en somme, va *fonctionner* suivant les mouvements réglés de la musique et d'une mise en scène — ce qui, faut-il le rappeler, n'est en rien une thèse bizarre ou singulière. Au XVIII^e siècle, comme la critique l'a déjà remarqué à juste titre, la question du sentiment engage toujours, dans le cadre d'une philosophie et d'une esthétique sensualistes, à présumer que celui-ci est « *connected with one's body, or what the eighteenth century sometimes referred to as one's organism or even machine* ».²³ De manière exemplaire,

22. *Ibid.*, p. 118.

23. Rémy G. Saisselin, « Architecture and Language : The Sensationalism of Le Camus de Mézières », *The British Journal of Aesthetics*, vol. XV, n^o 3, été 1975, p. 241.

toute l'œuvre de La Mettrie confirmerait enfin ce point de vue, dans la mesure où celle-ci représente un effort remarquable pour formuler les principes d'une psychologie où la métaphore de la machine est ce qui permet précisément de penser la jouissance, comme l'attestent aussi bien des textes comme *L'homme-machine* (1748) que *L'art de jouir* (1753)²⁴.

L'expérience esthétique dont la visite du boudoir est l'occasion a donc permis de retracer en Mélipe les progrès et les mécanismes du plaisir. De même, on ne s'étonnera pas que la visite de l'appartement des bains dramatise, en retour, l'enquête psychologique en offrant un nouvel exemple de l'accord qui règne partout entre la distribution des lieux, la destination de chaque pièce et l'impression suscitée. Cet appartement suggère, comme on s'en doute, une mise en scène de la nudité des corps que vient prolonger et redoubler le sentiment esthétique en affirmant la relation essentielle de la beauté à l'émotion des sens. Dans cet appartement, tout l'appareil de la représentation, avec ses « arabesques », ses « mousseline des Indes » et ses « coquillages »²⁵, vient donner figure à un corps assimilé à la sinuosité de méandres capricieux et de motifs entrelacés. Par excellence féminin, ce corps participe à l'évidence d'une mise en scène rococo que redouble l'impression toute physique qu'il suscite — en deux mots, une expérience psychologique²⁶. Dans ce contexte, l'idée même de beauté ne saurait évidemment se soustraire à la relation fondamentale qui l'unit à la sensation et au corps. C'est ainsi qu'après avoir visité les bains,

24. Sur ce point, voir, entre autres, la préface de Paul-Laurent Assoun à *L'Homme-Machine*; La Mettrie, *L'homme-machine*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, « Bibliothèque Méditations », 1981, et, en particulier, « L'enjeu éthique de L'homme-machine: de la matière-loi à la matière-jouissance », p. 63 sq.

25. Jean-François de Bastide, *op. cit.*, p.118-119.

26. On voudra bien remarquer ici que les artistes qui ont travaillé à cet appartement des bains et dont Bastide mentionne le nom en note, qu'il s'agisse de Huet, de Boucher ou encore de Bachelier, ont tous illustré le style rocaille. Sur le motif de la sinuosité dans l'art rococo, voir Jean Starobinski, « Le style rocaille », *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964, p. 23: « La sinuosité [...] est l'un des éléments constitutifs du rococo [...] Dans *The Analysis of Beauty* de William Hogarth, le recours à la ligne sinueuse deviendra la condition universelle de la grâce et de la beauté [...]. Hogarth confesse ici l'origine érotique de son goût pour la ligne sinueuse. L'ondoisement de la grâce avoue son essence féminine et dansante. »

Mélite ne tint point à tant de prodiges; elle se sentit pour ainsi dire suffoquée, et fut obligée de s'asseoir. «Je n'y tiens plus, dit-elle, cela est trop beau. Il n'y a rien de comparable sur terre...» Le son de sa voix exprimait un trouble secret. Trémicour sentit qu'elle s'attendrissait.²⁷

Si toutes les beautés de l'appartement des bains se destinent aux sens, voilà néanmoins qu'elles conspirent toutes à former une seule impression qui trouble et qui remue et la chair et le corps — et non pas «l'âme», comme en témoigne d'ailleurs l'allitération des /s/ qui, en liant «se sentit», «suffoquée» et «s'asseoir», marque bien sûr le caractère physiologique de la «suffocation» de Mélite. Le «trouble secret» qui saisit celle-ci répond au spectacle offert à sa vue, à cette distribution rococo de lignes courbes et d'entrelacs dont les motifs en replis réfléchissent leurs prodiges en elle. «Je n'y tiens plus, dit-elle, cela est trop beau»: dès lors, le concept même de beauté se trouve, pour ainsi dire, dramatisé et reporté sur une scène où ce sont précisément les «sentiments du corps» qui viennent servir de révélateur à l'expérience esthétique. À une réflexion classique sur la beauté comme «délectation de l'âme», *La petite maison* substitue donc une enquête sur la relation esthétique entre un sujet et un objet que l'on «sent», si bien que le langage plastique se trouve justiciable d'une analyse empirique dont le corps devient le fondement. Qu'on en juge d'après la définition que Diderot donne, à la même époque, du «Beau» dans l'*Encyclopédie*, laquelle en appelle elle aussi à l'autorité de l'expérience:

Nous naissons avec la faculté de sentir & de penser: le premier pas de la faculté de penser, c'est d'examiner ses perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'apercevoir entr'elles des rapports de convenance & de disconvenance [...] Ces notions sont expérimentales [...] J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi éveiller dans mon entendement l'idée de rapport; & *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.²⁸

De même, *La petite maison* s'offre tel un texte dont la principale ambition consiste à tenter de fonder sur le terrain de l'expérience sensible la discussion des concepts relatifs au langage plastique.

27. Jean-François de Bastide, *op. cit.*, p. 120.

28. Denis Diderot, «Beau», *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751; Stuttgart-Bad Cannstatt, F. Frommann Verlag, 1966, vol. II, p. 175-176.

S'agit-il, comme dans le passage que l'on vient de commenter, de s'aviser de ce que signifie le «beau»? On décrit alors avec le plus grand détail l'objet et la sensation qu'il détermine, puis ce corps qui n'y tient plus, qui s'assied et qui suffoque, si bien qu'on dispose à la fin d'une «définition» à même de mettre en évidence les fondements, la nature et les effets de la beauté. Ce procédé, qui correspond d'ailleurs à l'un des aspects les plus remarquables de toute la littérature libertine du siècle des Lumières, présume que l'on puisse s'emparer du corps pour en faire le théâtre où tout savoir est appelé à se produire pour mieux se soumettre à l'épreuve des faits et à l'autorité de l'expérience. Au reste, le trouble et la volupté que le marquis de Trémicour a fait le pari d'éveiller chez Méлите dépendent, on l'a vu, du caractère des impressions suscitées en elle et ces impressions, du rendu des idées relatives au génie de chaque pièce. Que l'on songe pourtant que ce ne sera qu'à la fin du siècle qu'une esthétique de cette sorte arrivera à se constituer en un corps de doctrine, que l'on pense à Étienne-Louis Boullée ou encore à Camus de Mézières, chez qui «chaque pièce doit avoir son caractère particulier [car] l'analogie [et] le rapport des proportions décident de nos sensations»²⁹. De ce point vue, l'anecdote libertine de *La petite maison* représente une avancée extrême de la réflexion sensualiste en matière d'analyse du langage plastique. En précédant les recherches plus spéculatives de la fin du siècle, elle parvient même à réunir les conditions d'un dialogue entre philosophie sensualiste et analyse esthétique à une époque où, comme le signalait John O'Neal dans un ouvrage récent, «*there was much thinking on the subject without any one comprehensive treatment of it*»³⁰. Mais si seule la fiction parvient alors à coaliser tous ces savoirs, c'est précisément dans la mesure où elle les reporte sur un théâtre où sentiments du corps et objets d'art se répondent si bien, qu'à la fin de sa visite Méлите «frémit, se troubla, soupira, et perdit la gageure»³¹.

29. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, 1780; extraits présentés et commentés par Baldine Saint-Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Beaux-arts, architecture, art des jardins: le modèle français*, Paris, Philippe Sers éditeur, 1990, p. 581. Voir également Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art*; et le commentaire qu'en fait Rémy G. Saisselin, «Architecture and language: the sensationalism of Le Camus de Mézières», *The British Journal of Aesthetics*, art. cité, p. 239.

30. John O'Neal, «The Sensationist Aesthetics of the French Enlightenment», *The Authority of Experience*, *op. cit.*, p. 106, note 1.

31. Jean-François de Bastide, *op. cit.*, p. 136.