



HAL
open science

Fontenelle, 'un si cruel savoir'

Christophe Martin

► **To cite this version:**

Christophe Martin. Fontenelle, 'un si cruel savoir'. Jacques Berchtold; René Démoris; Christophe Martin. *Violences du rococo*, Presses universitaires de Bordeaux, pp.41-57, 2012, *Mirabilia*, 978-2-86781-750-2. hal-02915859

HAL Id: hal-02915859

<https://hal.science/hal-02915859>

Submitted on 16 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christophe Martin « Fontenelle, ‘un si cruel savoir’ »

dans *Violences du rococo*, éd. R. Démoris, J. Berchtold, Chr. Martin, Bordeaux, PU Bordeaux, 2012, p. 41-57.

Évoquer le nom de Fontenelle dans une interrogation générale sur la violence sous-jacente à l'esthétique rococo ne va pas de soi. D'abord parce que l'appartenance de Fontenelle au rococo pose un problème de périodisation : ses œuvres les plus connues se situent un peu en amont de la période que l'on désigne usuellement comme celle du rococo puisqu'elles remontent aux années 1680-1690. Et pourtant le nom de Fontenelle apparaît bien comme une référence majeure dans la perception *a posteriori* de cette esthétique que le XIX^e siècle qualifiera de rococo. Le signe le plus évident de cette annexion rétrospective est la désignation récurrente de Boucher à partir de 1750 comme « Fontenelle de la peinture »¹. Ce que l'on retient de Fontenelle, dans cette influence esthétique perçue comme corruptrice, ce sont essentiellement sa pratique et sa réflexion théorique sur le genre de la pastorale, visiblement tenues pour emblématiques de toute son œuvre et de toute son esthétique.

Or, et c'est là le second paradoxe de la question que l'on souhaite aborder ici, rien ne semble plus étranger à toute idée de violence que le genre de la pastorale telle que l'illustre et le théorise Fontenelle, devenu donc l'emblème de toute son œuvre : dans l'épître dédicatoire de sa première églogue, Fontenelle esquisse un parallèle entre les *Amadis* et *L'Astrée* qui tourne entièrement à l'avantage du second sans que le critère du merveilleux entre en ligne de compte : ce que Fontenelle rejette, c'est le registre héroïco-guerrier des *Amadis* au profit de la douceur irénique de *L'Astrée* qui exalte le repos et l'amour :

Quand je lis d'Amadis les faits inimitables
Tant de Châteaux forcés, de Géants pourfendus,
De Chevaliers occis, d'Enchanteurs confondus,
Je n'ai point le regret que ce soient là des Fables.
Quand je lis l'Astrée, où dans un doux repos

¹ On trouve la formule dès 1750 chez Baillet de Saint-Julie, puis en 1753 chez Le Blanc et Estève, et en 1757 chez Renou (« Lettre à l'auteur sur les tableaux actuellement exposés au Louvre », *Observations périodiques sur la physique, l'Histoire naturelle et les Beaux-Arts*, Paris, vol III, 1757, p. 172). L'expression devient ensuite un lieu commun qu'on retrouve sous la plume de Diderot (*Salon de 1761*, IV, 195 ; *Salon de 1763*, IV, 247), mais aussi de Bachaumont dans sa notice nécrologique de Boucher : « Toutes ces bergeries ressemblaient à celles de Fontenelle, et avaient plus de coquetterie que de naturel » (*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des Lettres*, 5 juin 1770, vol V [1777], p. 146), ou encore de Grimm : « On pouvait appeler Boucher le Fontenelle de la peinture : il avait son luxe, sa recherche, son précieux ; ses grâces factices ; mais il avait plus de chaleur que Fontenelle, qui étant plus froid, était aussi plus sage et plus réfléchi que Boucher » (*Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, Paris, vol IX, 1879, p. 59).

L'Amour occupe seul de plus charmants Héros,
Où l'Amour seul de leurs destins décide,
[...]
Dieux ! Que je suis fâché que ce soit un Roman² !

L'univers pastoral qu'exalte Fontenelle est, on le voit, étranger à toute violence, à toute brutalité et à toute grossièreté. À l'évidence, Fontenelle y discerne au contraire les valeurs nouvelles de la civilité, de la délicatesse, de la politesse : les valeurs même dont se réclament les Modernes, et qui sont en train de se substituer à celles de l'univers héroïque. Car non seulement la pastorale, selon Fontenelle, devient un univers totalement anti-chevaleresque (ce que n'était pas du tout *L'Astrée* en réalité, qui faisait alterner la veine héroïque et la veine purement pastorale), mais elle rejette « tout ce qui agite le cœur trop violemment ». Autrement dit, non contente de se focaliser sur l'amour, elle « purge » ce sentiment « de tout ce que les excès des fantaisies humaines y ont mêlé d'étranger et de mauvais » :

[Cet amour] ne doit pas être ombrageux, jaloux, furieux, désespéré, mais tendre, simple, délicat, fidèle, et pour se conserver dans cet état, accompagné d'espérance. Alors on a le cœur rempli, et non pas troublé ; on a des soins, et non pas des inquiétudes ; on est remué, mais non pas déchiré, et ce mouvement doux est précisément tel que l'amour du repos, et que la paresse naturelle le peut souffrir³.

Mais précisément, comme le jardin clos de la philosophie épicurienne et lucrécienne, dont l'empreinte est si profonde chez Fontenelle, l'univers pastoral chez Fontenelle désigne en creux une violence qui règne dans ce monde extérieur que la poésie pastorale a précisément pour fonction de tenir momentanément à l'écart. C'est tout le sens du dernier des *Dialogues des morts* de Fontenelle, entre Cortez et Montezume, qui, selon un schéma assez nettement rousseauiste, oppose la voix du sauvage à la violence d'une civilisation qui conduit à la barbarie de la conquête. Combien amère en particulier est l'ironie qui consiste à attribuer à Cortez le propos suivant :

CORTEZ [Les avantages de l'Europe sur l'Amérique] sont assez prouvés par tout ce qui peut distinguer les peuples polis d'avec les peuples barbares. La civilité règne parmi nous, la force et la violence n'y ont point de lieu ; toutes les puissances y sont modérées par la justice, toutes les guerres y sont fondées sur des causes légitimes ; et même voyez à quel point nous sommes scrupuleux. Nous n'allâmes porter la guerre dans votre pays, qu'après que nous eûmes examiné fort rigoureusement s'il nous appartenait et décidé cette question pour nous⁴.

La célébration fontenellienne de l'univers pastoral ne se conçoit bien que sur fond de cette violence de la civilisation moderne. L'atteste en particulier l'évocation des sociétés primitives

² Fontenelle, *Poésies pastorales*, épître dédicatoire à Monsieur..., *Œuvres*, Paris, Brunet, 1742, t. 4, p. 7-8.

³ *Discours sur la nature de l'églologie*, *ibid.*, p. 138-139.

⁴ Fontenelle, *Nouveaux Dialogues des morts*, éd. J. Dagen, Paris, M. Didier, 1971, p. 396.

qu'on trouve dans le *Discours sur la nature de l'églogue*, dont la tonalité n'est pas sans évoquer à nouveau Rousseau :

La société se perfectionna, ou peut-être se corrompît ; mais enfin les hommes passèrent à des occupations qui leur parurent plus importantes ; de plus grands intérêts les agitèrent, on bâtit des villes de tous côtés, et avec le temps il se forma de grands Etats. Alors les habitants de la campagne furent les esclaves de ceux des villes, et la vie pastorale étant devenue le partage des plus malheureux d'entre les hommes, n'inspira plus rien d'agréable.

Cette rêverie sur les sociétés primitives laisse percevoir la violence du processus civilisationnel tel que le conçoit Fontenelle, et soulève la question du fondement de la société humaine, dont il est manifeste qu'elle n'émane pas, à ses yeux, de la volonté divine. Formulés sur un mode digressif, apparemment anodins et inoffensifs, de tels propos éveillent en réalité des échos très précis avec les thématiques libertines qu'on trouve développées, entre autres, dans le *Theophrastus* : à l'état de nature, les hommes ne connaissaient ni les contraintes des lois, ni les inégalités sociales, ni les rapports de domination, ni la propriété privée, ni les fables des religions, mais ils vivaient dans une entière liberté et communauté de toutes choses, n'obéissant qu'à la seule « loi naturelle »⁵. C'est de l'extrême violence que suppose la perte de cette liberté et de cette communauté de toutes choses dont parle au fond la pastorale fontenellienne.

On voit que la violence n'est pas aussi étrangère à la manière fontenellienne qu'on pourrait le croire. L'image qui s'est imposée de Fontenelle, dès l'âge des Lumières, est celle du « discret Fontenelle », celle d'un art léger, frivole et de pur agrément⁶. Or cette image est parvenue à effacer celle de l'interlocuteur « sourdement inquietant »⁷ que fut aussi Fontenelle selon une belle formule de Marc Fumaroli, et pas seulement dans la Querelle des Anciens et des Modernes. C'est à ce Fontenelle « sourdement inquietant » que l'on voudrait s'intéresser ici, en évoquant certains aspects de son esthétique et de sa pratique littéraire.

Sur le plan esthétique, dans ses *Réflexions sur la poétique* (publiées pour la première fois en 1742, mais conçues bien avant), Fontenelle, en parfait écho avec ses principes poétiques au sujet de l'églogue, accorde une place déterminante à l'amour dans la poétique tragique. Il refuse d'accorder à la violence de la passion le statut d'objet agréable au théâtre, au profit de la singularité ou de la bizarrerie de cette passion (*Réflexions sur la poétique* § xv, p. 118). Mais contrairement à ce qu'une lecture hâtive pourrait suggérer, il ne s'agit pas

⁵ Voir à ce sujet Jean-Pierre Cavallé, « Imposture politique et sagesse libertine », *Littératures classiques*, n° 55, 2005, p. 35 et sv.

⁶ En particulier dans la deuxième édition du *Temple du goût*.

⁷ Je reprends l'expression de M. Fumaroli dans « Les abeilles et les araignées », Essai précédant *La Querelle des Anciens et des Modernes*, folio classique Gallimard (2001), p. 194.

d'inviter la tragédie moderne à renoncer prendre en charge la représentation de la violence pulsionnelle. C'est plutôt une représentation *oblique* de cette violence que semble privilégier Fontenelle. Car « un effet singulier d'une passion en marque en même temps la force ».

Contrairement aussi à ce qu'on pourrait croire, la poétique fontenellienne de la tragédie n'exclut nullement le registre de la cruauté. Fontenelle fait même assez nettement écho au propos fameux de Dubos sur le paradoxe de la jouissance esthétique (« l'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger »), paradoxe autorisant la représentation des effets de la cruauté, et de la cruauté elle-même. S'interrogeant sur le plaisir des larmes, Fontenelle pose de son côté la question en ces termes : « d'où vient qu'on est agréablement touché par le spectacle d'une chose qui affligerait si elle était réelle » ? Fontenelle s'intéresse particulièrement au mécanisme paradoxal qui permet le passage de l'affliction à l'agrément, et qui transforme la douleur en plaisir. Dans la section XXXVI, Fontenelle part, en effet, du constat de la proximité paradoxale qui unit le plaisir et la douleur (« le plaisir et la douleur, qui font deux sentiments si différents, ne diffèrent pas beaucoup dans leur cause⁸ »). De l'exemple du chatouillement, il ressort que, lorsque l'intensité du plaisir est poussée un peu trop loin, celui-ci devient peine, et que l'intensité de la peine, un peu tempérée, la transforme en plaisir. De là vient qu'il puisse exister une chose telle qu'une peine douce et agréable : c'est une peine affaiblie et diminuée. Or, « le cœur aime naturellement à être remué ; ainsi les objets tristes lui conviennent et *même les objets douloureux*, pourvu que quelque chose les adoucisse ». Au théâtre, ce qui adoucit cette douleur est la conscience d'assister à une *représentation* de la violence ou de la cruauté d'une situation. Conscience qui suffit à « *réduire* cette douleur au degré où elle commence à se changer en plaisir ». Réduire et non pas annuler : dans le composé que suppose le paradoxe de la jouissance esthétique, cette affliction doit même est plus forte que la consolation⁹. Ces considérations esthétiques impliquent une perspective anthropologique qui interdit de penser que la jouissance paradoxale de la douleur et de la cruauté soit réservée au spectacle tragique : Fontenelle discerne de manière générale en l'homme une plus grande sensibilité à la douleur qu'à la joie, ce qui explique qu'en dépit de notre sympathie pour les personnages vertueux ou malheureux, « nous n'aimerions pas à les voir longtemps dans la joie » alors qu'« on peut pendant tout le cours de la pièce nous les faire voir dans la douleur ».

⁸ *Réflexions sur la poétique*, p.133.

⁹ « C'est précisément ce mélange de sentiments qui nous procure un tourment agréable, en même temps que des larmes qui font nos délices. Mais, comme cette affliction, provoquée par des objets extérieurs et sensibles, est plus forte que la consolation qui naît d'une réflexion intérieure, ce sont les effets et les symptômes de la peine qui devraient prédominer dans la composition. »

La jouissance paradoxale apparaît en fait sous deux formes chez Fontenelle, selon que le sujet subit cette douleur ou qu'il en est le simple spectateur : le plaisir à souffrir et le plaisir à voir souffrir. Dans le traité *Du bonheur*, Fontenelle met en lumière le plaisir paradoxal de la souffrance éprouvée en insistant sur ce qu'il faut bien appeler un « masochisme moral », tant l'habileté humaine à se créer des « maux imaginaires » est infinie : « Quoiqu'il soit fort étrange de l'avancer, il est vrai cependant que nous avons un certain amour pour la douleur, et que dans quelque caractère il est invincible¹⁰. » Dans les *Réflexions sur la poétique*, Fontenelle explore plutôt l'autre face, la jouissance sadique au spectacle de l'affliction d'autrui, la *Schadenfreude*. La violence subie par autrui, à condition que cette violence ne soit pas le fait du hasard, suscite une jouissance (« une pitié que l'on entretient en soi-même avec une sorte de complaisance »). Fontenelle s'arrête sur le plaisir de nature cruelle qui est ainsi provoqué chez le spectateur et suggère clairement que ce plaisir n'est pas dépourvu d'associations érotiques, notamment lorsqu'il relève que « l'innocence opprimée est toujours aimable » (§ XLVII). On voit sur quels horizons inquiétants ouvrent les analyses fontenelliennes : la pitié a partie liée avec le désir et n'interdit pas la jouissance sadique trouvée au spectacle de la souffrance et de l'affliction.

Un « état violent pour l'esprit humain »

Ces remarques esthétiques pourraient sembler ne constituer qu'un aspect somme toute marginale de l'œuvre fontenellienne. En réalité, elles éclairent un autre aspect de la violence dans son œuvre qui se situe à l'horizon même de son travail philosophique et de ce qui constitue son effort le plus central : la promotion d'un usage critique de la raison. Que cet effort pour promouvoir une raison critique ait un rapport étroit avec la question de la violence, c'est ce qu'atteste un passage remarquable du dialogue entre Raphaël et Straton dans le deuxième livre des *Nouveaux Dialogues des morts*. À Straton qui lui demande pourquoi l'immense majorité des humains éprouve le besoin de se jeter dans l'erreur et ne peut « dans les choses douteuses » se résoudre à « suspendre son jugement », Raphaël réplique que l'examen critique, et la suspension du jugement qu'il implique, « est un état violent pour l'esprit humain »¹¹. Or, quelle finalité s'est proposée Fontenelle dans ses œuvres sinon précisément d'imposer comme nouvelle règle de l'esprit cet examen critique et cette suspension du jugement ? La réplique attribuée à Raphaël est donc décisive puisqu'elle laisse percevoir que c'est en toute connaissance de causes que Fontenelle a consacré l'essentiel de

¹⁰ *Du bonheur*, in *Réveries diverses*, op. cit., p.87.

¹¹ *Nouveaux Dialogues des morts*, éd. citée, p. 341.

son œuvre à exercer cette violence sur l'esprit de son lecteur, à lui infliger cette blessure, tout en veillant à ce que cette violence soit non seulement acceptable mais qu'elle devienne un plaisir et une source de jouissance (conversion dont les théories esthétiques de Fontenelle permettent de rendre compte).

Le badinage occupe à cet égard une fonction centrale dans la pratique philosophique de Fontenelle : en prenant l'allure d'un divertissement inoffensif, sous les espèces du badinage, le discours fontenellien suspend la vigilance des censures explicites ou implicites et parvient à lever les résistances psychiques qu'évoque Raphaël dans son dialogue post mortem avec Straton. Dès les *Lettres galantes du Chevalier d'Her****, Fontenelle a indiqué que le badinage pouvait être « un moyen détourné de régler la violence des rapports amoureux »¹². Plus généralement, la fonction du badinage dans l'écriture fontenellienne permet de *faire passer* la violence qu'il exerce sur son lecteur, c'est-à-dire à la fois de l'exercer et de la rendre acceptable. Rien ne décrit mieux, peut-être, l'effet propre du badinage fontenellien et la douce violence à laquelle il soumet son lecteur que la célèbre comparaison entre l'amour et les raisonnements de mathématique qu'on trouve dans le cinquième soir des *Entretiens* :

Écoutez, Madame, répondis-je, puisque nous sommes en humeur de mêler toujours des folies de galanterie à nos discours les plus sérieux, les raisonnements de mathématique sont faits comme l'amour. Vous ne sauriez accorder si peu de chose à un amant que bientôt après il ne faille lui en accorder davantage, et à la fin cela va loin. De même accordez à un mathématicien le moindre principe, il va vous en tirer une conséquence, qu'il faudra que vous lui accordiez aussi, et de cette conséquence encore une autre ; et malgré vous-même, il vous mène si loin, qu'à peine le pouvez vous croire. Ces deux sortes de gens-là prennent toujours plus qu'on ne leur donne. (p. 144-145).

Difficile de ne pas songer ici au *Dom Juan* de Molière et à la fameuse tirade sur l'inconstance : « On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le cœur d'une jeune beauté [...] ; à *forcer* pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur, et la *mener* doucement, où nous avons envie de la faire venir¹³. » Le badinage est ce qui permet à Fontenelle de forcer son lecteur et de le mener si loin qu'« à peine le peut-il croire ».

La comparaison entre la séduction galante et l'argumentation philosophique révèle en outre la fonction de la scénographie galante auquel a recours Fontenelle dans les *Entretiens* : le dialogue badin entre la Marquise et le philosophe n'est pas qu'une concession à la frivolité mondaine ou l'instrument opportun d'une vulgarisation des savoirs. Il est avant tout le moyen de *représenter* la violence qu'exerce le discours philosophique et critique sur l'esprit du

¹² J.-P. Sermain, « Gamaches lecteur de Fontenelle (1704-1718) », *Revue Fontenelle*, n° 2, 2005, p. 101.

¹³ Molière, *Dom Juan*, acte I, sc. 2.

lecteur, et donc de la *réduire* conformément aux principes esthétiques développés dans les *Réflexions sur la poétique*. Cette analogie entre les raisonnements de mathématique et l'art de la séduction invite, en effet, à restituer une dimension qui reste implicite tout au long des *Entretiens*, et qui pourtant est décisive pour comprendre le plaisir qu'on peut éprouver à lire ce texte : la jouissance du philosophe à observer l'effet produit par son discours et qui, silencieusement, s'enchant de son pouvoir. Jouissance dont maintes formules portent la trace. Ainsi lorsque la Marquise est confrontée au vertige de l'infini. Alors qu'il vient de plonger celle-ci dans le plus grand désordre d'idées : « Voilà l'univers si grand que je m'y perds, je ne sais plus où je suis, je ne suis plus rien [...] Cela me confond, me trouble, m'épouvante » (p. 142), le philosophe enchaîne placidement : « et moi cela me met à mon aise », manifestant presque brutalement son insolente supériorité. Il ne déplaît pas non plus au philosophe de construire son discours comme un piège (ainsi de la fameuse fable des abeilles qu'il ne décode qu'après avoir joui de l'ébahissement de la Marquise¹⁴), ou de pratiquer une forme de défi typique du libertinage crébillonien, dans le deuxième Soir notamment : « Je gage que je vais vous *réduire* à avouer contre toute raison, qu'il pourra y avoir un jour du commerce entre la Terre et la Lune » (p. 95). Annoncer à sa victime l'inéluctabilité de sa défaite et la ruine de tous ses principes et de toutes ses certitudes, n'est-ce pas l'une des jouissances favorites du libertin ?

Le badinage est ce qui doit permettre de vaincre les résistances de la marquise et rendre acceptable « cet état pourtant si violent pour l'esprit » qu'évoque Raphaël dans les *Nouveaux Dialogues des morts* : car c'est très exactement le triomphe de l'examen critique et la suspension du jugement que visent les six entretiens : « Vous allez bien vite, repris-je, il faut ne donner que la moitié de son esprit aux choses de cette espèce que l'on croit, et en réserver une autre moitié libre, où le contraire puisse être admis, s'il en est besoin ». Et même, le badinage permet de convertir cette violence en source de jouissance comme l'attestent les éloquentes exclamations de la marquise¹⁵. Emportements de l'esprit et jouissances de l'imagination qui ne sont pas sans préfigurer, chez Sade, les exclamations de la jeune Eugénie dans *La Philosophie dans le boudoir*, initiée simultanément à la théorie et à la pratique du

¹⁴ *Entretiens*, p. 116-118.

¹⁵ « Je vous demande grâce, je me rends. Vous m'accablez de mondes et de tourbillons » (p. 146) ; « Achevez de me rendre folle, je ne me ménage plus, je ne connais plus de retenue sur la philosophie ; laissons parler le monde, et donnons-nous aux tourbillons. Je ne vous connaissais pas de pareils emportements, reprend le Philosophe ; c'est dommage qu'ils n'aient que les Tourbillons pour objet » (p. 128).

libertinage¹⁶. Difficile de n'être pas frappé ici par la continuité profonde entre la galanterie fontenellienne et la violence du discours sadien.

Blessures narcissiques

Reste à mieux comprendre la nature exacte de la violence qu'exerce l'œuvre de Fontenelle sur l'esprit du lecteur. Il semble que la notion la plus adéquate pour en décrire la portée soit la notion freudienne de « blessure narcissique ». On sait que Freud désigne notamment sous ce terme les trois « graves démentis » infligés par la science à « l'égoïsme naïf de l'humanité » (la découverte copernicienne, darwinienne et la découverte freudienne elle-même), blessures qui ne manquent pas de susciter des réactions dont la violence est proportionnelle à l'ébranlement provoqué dans la psyché¹⁷. La lecture des textes de Fontenelle conduit à formuler l'hypothèse d'une conscience aiguë de la violence potentielle du discours philosophique et scientifique qu'il souhaite énoncer, et des blessures narcissiques que ce discours ne peut manquer d'infliger à son lecteur. Tout laisse à penser que son œuvre s'emploie délibérément à susciter un ébranlement psychique majeur dans les différents domaines qu'il aborde (l'origine des fables, la croyance aux oracles, la primauté des modèles antiques, la pluralité des mondes) tout en s'efforçant de rendre acceptable ces ébranlements et même de les convertir en sources de jouissance.

On ne s'attardera pas ici sur la Querelle des Anciens et des Modernes, même si le rôle de Fontenelle y a été déterminant, et même si l'ébranlement que cette Querelle a suscité eut des résonnances très profondes, puisqu'elle affectait les normes traditionnelles du jugement de goût et entraînait le sentiment d'une étrangeté par rapport aux modèles classiques. On s'arrêtera un instant, en revanche, sur *L'Origine des fables*. Il s'agit pour Fontenelle, rappelons-le, d'exhiber la monstruosité des croyances primitives. Car l'enseignement jésuite a occulté le caractère scandaleux de la mythologie antique. On ne peut y être sensible, dit Fontenelle, qu'à condition de se départir de ses habitudes. *L'Origine des fables* procède en fait à la mise à jour de mécanismes mentaux intéressant toutes les croyances et toutes les religions y compris le christianisme. Prise au sérieux, la Fable se montre grotesque et même épouvantable, et c'est dans sa monstruosité qu'elle fournit malgré elle à l'homme moderne

¹⁶ « Ah ! [...] comme ces discours séducteurs enflamment ma tête et séduisent mon âme ». « J'aime à la folie cette réponse.... Ah ! [...] quelles dispositions je me sens à connaître ces élans divins d'une imagination dérégulée » (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, éd. Yvon Belaval, Paris, Gallimard, 1976, p. 85 et p. 101).

¹⁷ Voir Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 1916, chap. 18, PB Payot, 1970, p. 266.

une vérité cruelle. D'où le violent déplaisir que cette découverte pourrait susciter. Car une histoire de l'ignorance humaine, et partant des fables, permet d'établir une sorte de loi historique. En affirmant que les fables des Grecs correspondent au même fonctionnement intellectuel que celles des sauvages, Fontenelle met à nu l'essentielle fonction fabulatrice inhérente à l'esprit humain. Cruel savoir...

Dans les *Entretiens*, le philosophe de Fontenelle se trouve d'emblée en situation d'infliger à la marquise ce que Freud désigne comme la première des trois grandes blessures narcissiques de l'humanité. De fait, la perspective de Fontenelle anticipe clairement la problématique freudienne : la lenteur des progrès de la rationalité laisse percevoir la force des « résistances » auxquelles ces progrès s'opposent (« avec quelle prodigieuse lenteur les hommes arrivent à quelque chose de raisonnable, quelque simple qu'il soit¹⁸ »). Tel est bien l'enjeu des premières pages des *Entretiens* : peut-on supporter la vérité lorsqu'elle déçoit, lorsqu'elle inflige une blessure narcissique ? Fontenelle invite à une interrogation sur tout ce qui s'oppose à l'accès du sujet à la vérité. En dévoilant la révolution copernicienne à la Marquise, le philosophe ne lui laisse pas ignorer qu'il lui inflige une véritable « vexation psychologique ». De fait, le discours du philosophe n'est pas sans effet : « On n'aurait jamais dû recevoir le système de Copernic, puisqu'il est si humiliant », finit par dire la Marquise (p. 72). C'est aussi selon une logique éminemment freudienne que Fontenelle évoque en badinant l'étrange conduite d'évitement de Copernic pour échapper à la violence des réactions suscitées par sa découverte : « mais aussi le jour qu'on lui apporta le premier exemplaire imprimé de son livre, savez-vous ce qu'il fit ? il mourut. Il ne voulut point essayer toutes les contradictions qu'il prévoyait, et se tira habilement d'affaire. »

En réalité, le monde que dévoile le philosophe à la marquise est en tout point comparable à la fameuse dent d'or : le philosophe découvre et arrache la feuille d'or. C'est au désenchantement du monde qu'il procède, en substituant à ce faux merveilleux le vrai merveilleux de la science. La blessure narcissique qu'inflige le système copernicien a été préparée en fait par celle que suppose la révélation du mécanisme de la nature, lors de la fameuse comparaison du spectacle de la nature à celui des machines de l'opéra. Encore faut-il ne pas s'y tromper : l'essentiel ici réside sans doute beaucoup moins dans l'affirmation d'un mécanisme triomphant que dans la dimension essentiellement *déceptive* de l'argumentation :

À ce compte, dit la Marquise, la philosophie est devenue *bien mécanique* ? Si mécanique, répond le philosophe, que je crains qu'on en ait bientôt honte. On veut que l'univers *ne* soit en grand, *que* ce qu'une

¹⁸ *Ibid.*, p.108.

montre est en petit, et que tout s'y conduise par des mouvements réglés qui dépendent de l'arrangement des parties. Avouez la vérité. N'avez-vous pas eu quelquefois une idée plus sublime de l'univers, et ne lui avez-vous point fait plus d'honneur qu'il ne méritait ? (p. 64)

Dévoiler les « machines de l'Opéra », c'est donc avant tout pour Fontenelle désacraliser l'univers et démystifier une textualité antérieure (Aristote, Platon...). Ce moment de désillusion qui inaugure le dialogue est capital et sera d'ailleurs répété à plusieurs reprises par le jeu de multiples identités déceptrices (« Les queues et les barbes [des comètes] *ne sont que* de pures apparences », etc.). Le cartésianisme ici n'est à bien des égards qu'un moyen d'infliger cette blessure narcissique.

Tout au long des *Entretiens*, c'est à un violent ébranlement de la croyance en un univers ordonné par la providence divine que l'on assiste. Ce que découvre la marquise, c'est un monde non pas seulement décentré depuis la révolution copernicienne et la substitution du soleil à la terre comme point fixe de référence, mais éclaté en un univers infini¹⁹. Celui qui avait été désigné par Dieu comme le centre de la création, sa parure suprême et sa raison d'être n'est plus que l'habitant d'une infime planète tournoyant dans la multitude des mondes. Il faut ici revenir à la scénographie pastorale des *Entretiens*. Le texte s'ouvre, on le sait, avec le tableau gracieux d'une nature paisible, une nuit étoilée offerte aux agréments de la rêverie. Mais il se referme sur l'évocation d'une nature travaillée par des révolutions perpétuelles, et par la révélation d'un ordre peut-être inhumain. Le parc nocturne éclairé par le clair de lune et le scintillement des étoiles n'est donc pas qu'une concession à la galanterie, une *captatio benevolentiae*. Ce lieu pastoral apparemment soustrait à toute violence est le lieu propice d'une parole qui inflige à la marquise et au lecteur une série de blessures narcissiques et révèle un savoir ô combien cruel. Ce qui se révèle en ce jardin clos, c'est la perspective inquiétante d'un univers dont l'histoire naturelle supprime le recours à l'intention dernière d'un démiurge, et dont la constitution est marquée par la contingence et l'aléatoire. Dans les pages qui correspondent aux deux dénouements successifs du texte²⁰, à la fin du cinquième Soir, et à la fin du sixième Soir (rajouté en 1687) s'impose l'image d'une nature non plus mécanique, comme dans le premier soir, mais travaillée par des mouvements d'une violence inouïe. On n'est pas très loin de la « nature atroce » évoquée par la Juliette de Sade.

La fin du cinquième soir évoque d'abord « le choc qui se fait à l'endroit où deux tourbillons se poussent, et se repoussent l'un l'autre, je crois que dans ce pas-là une pauvre planète est agitée assez rudement, et que ses habitants ne s'en portent pas mieux ». La

¹⁹ Voir A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*.

²⁰ Rappelons que la première édition, en 1686, ne comportait que cinq Soirs.

marquise en badinant se refuse à admettre une hypothèse aussi cruelle : « Je ne le crois point, dit la Marquise, elle nous apporte tous ses habitants en bonne santé. Rien n'est si divertissant que de changer ainsi de tourbillon. Nous qui ne sortons jamais du nôtre, nous menons une vie assez ennuyeuse. »). Mais sur le ton du badinage encore, le philosophe se livre à une véritable surenchère dans la révélation de cette violence cosmique :

Il ne faut donc plus songer, lui dis-je, à vous donner de la pitié pour les habitants d'une comète ; mais j'espère du moins que vous plaindrez ceux qui vivent dans un tourbillon dont le Soleil vient à s'éteindre et qui demeurent dans une nuit éternelle. Quoi ? s'écria-t-elle, des Soleils s'éteignent ? Oui, sans doute, répondis-je. Les Anciens ont vu dans le ciel des étoiles fixes que nous n'y voyons plus. Ces Soleils ont perdu leur lumière ; grande désolation assurément dans tout le tourbillon, mortalité générale sur toutes les planètes ; car que faire sans Soleil ?

Idée si funeste cette fois que la Marquise supplie le philosophe de la lui « épargner ». Le philosophe se livre alors à une série d'hypothèses censées rassurer la marquise mais dont la fragilité argumentative est si manifeste qu'elle incite son interlocutrice à se rendre à l'évidence et à admettre que les soleils peuvent s'éteindre.²¹

Le thème de l'extinction possible des soleils et l'image de sphères célestes susceptibles de disparaître peut faire songer à la fragilité des bulles (de savon) prêtes à éclater. De fait, on est proche ici du discours des Vanités. Discours énoncé en l'occurrence sur un mode galant mais qui ne saurait occulter la cruauté de la réplique du philosophe après l'exclamation de la marquise :

Présentement que je sais les conséquences de la pâleur du Soleil, je crois qu'au lieu d'aller voir les matins à mon miroir si je ne suis point pâle, j'irai voir au ciel si le Soleil ne l'est point lui-même. Ah ! Madame, répondis-je, rassurez-vous, il faut du temps pour ruiner un monde.

On décrypte sans peine le sous-entendu : il n'en faut guère pour ruiner un visage humain... Et s'il faut du temps pour ruiner un monde, il ne faut que du temps. L'infini du temps implique nécessairement la possibilité que les soleils s'éteignent et que les mondes périssent :

Vraiment, dit la Marquise, je vois les mondes bien éloignés d'y pouvoir prétendre [à l'éternité]. Je ne leur ferais seulement pas l'honneur de les comparer à ce jardinier qui dure tant à l'égard des roses, ils ne sont que comme les roses même qui naissent et qui meurent dans un jardin les unes après les autres.

Le jeu sur la miniaturisation, la comparaison avec la rose, peuvent paraître typiquement rococo/ Mais ce qui ressortit plus profondément encore à une esthétique rococo, c'est l'alliance de la tonalité galante et de la cruauté du savoir auquel la marquise vient d'être

²¹ « Prenez votre résolution, Madame, avec courage ; il faut que ces étoiles soient des Soleils qui s'obscurcissent assez pour cesser d'être visibles à nos yeux, et ensuite se rallument, et à la fin s'éteignent tout à fait. »

initiiée. En lieu et place d'un univers ordonné par la Providence divine et où les corps « étaient de nature à ne changer jamais », les *Entretiens* dessinent l'image d'un univers dont la nature est de changer toujours (p. 156). Rien n'est moins statique que l'univers déployé par le Philosophe devant la Marquise : « tout est dans un branle perpétuel, et par conséquent tout change » affirme-t-il (p. 167).

Pourquoi la matière propre à faire un Soleil ne pourra-t-elle pas, après avoir été dispersée en plusieurs endroits différents, se ramasser à la longue en un certain lieu, et y jeter les fondements d'un nouveau monde ?

Dans un univers soumis à une « révolution continuelle », Tout objet se métamorphose en un autre. N'est-ce pas là une caractéristique de l'espace rococo, de même que la rupture des frontières entre dedans et dehors, intérieur et extérieur ? Mutabilité des formes qui recèle en elle-même une dimension passablement inquiétante. Le sixième soir s'achève sur l'évocation des changements considérables qui affectent les planètes. Nul hasard si le recours au badinage y est plus appuyé encore que dans le reste du texte :

On apercevait dans la Lune une figure particulière qui avait de l'air d'une tête de femme qui sortait d'entre des rochers, et il est arrivé du changement dans cet endroit-là. Il est tombé quelques morceaux de montagnes, et ils ont laissé à découvert trois pointes qui ne peuvent plus servir qu'à composer un front, un nez, et un menton de vieille. Ne semble-t-il pas, dit elle, qu'il y ait une destinée malicieuse qui en veuille particulièrement à la beauté ? C'a été justement cette tête de demoiselle qu'elle a été attaquer sur toute la Lune.

La violence qui s'exerce sur le « visage » de la lune fait écho au thème sous-jacent de la ruine du visage de la marquise à la fin du cinquième Soir. Le philosophe évoque ensuite la présence de fossiles sur des montagnes, la formation des îles, l'effondrement et l'érection des montagnes, l'éruption des volcans. De quoi, dit plaisamment le philosophe « diversifier un peu le spectacle que nous donnons aux gens de la Lune. » Où l'on retrouve, sur le mode badin, la *Schadenfreude* mise en lumière par la poétique fontenellienne de la tragédie, comme le laisse bien entendre la réplique de la Marquise : « J'aimerais bien mieux que nous les ennuyassions en leur donnant toujours le même [spectacle], que de les divertir par des provinces abîmées ».

Suit une évocation des violentes métamorphoses que les observations laissent supposer dans Jupiter et Mars : Océans qui se répandent sur d'immenses surfaces, pays grands comme l'Europe qui se trouvent embrasés, etc. La nature dont il s'agit ici apparaît comme sujette à des mouvements d'une violence extrême : c'est la nature matérialiste du plein des forces, de l'équivalence et de l'indifférence de toutes les manifestations, peut-être plus insupportable

que la « nature atroce » de Sade, s'il est vrai que « l'idée de son acharnement est moins annihilante que l'idée de son indifférence » (comme l'écrivait Judith Schlanger à propos de Sade)²².

Cette invitation à penser une nature en perpétuelle mutation et ouverte à tous les possibles, cette peinture d'un univers déserté par les dieux, non pas hostile aux hommes, mais radicalement étranger, pourrait ramener à l'insupportable conscience d'un ordre inhumain. mais l'art de Fontenelle est de laisser affleurer cette conscience sans qu'elle passe le seuil d'une secrète mélancolie.

Christophe Martin

Université Paris Ouest Nanterre La Défense (CSLF)

²² J. Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1995 [Vrin, 1971], p. 41. Ajoutons que ce que le monde révèle à l'homme, il peut le retrouver dans son existence. Le *Traité sur la liberté* développe une théorie matérialiste qui implique une contestation violente de la notion d'individu : atomes pour atomes, dispersés ou rassemblés, dans ces grands vents indifférents et volontiers violents où nos desseins propres ne dessinent aucun courant distinct, aucun parcours. L'individu humain n'est composé que d'éléments de la matière, il n'est qu'un amas éphémères de corpuscules, que les lois du mouvement guident inexorablement.