



## Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

14 | 2017

Conte merveilleux et poésie

---

# Le merveilleux à l'épreuve des sens : une phénoménologie sous contraintes (fin XVII<sup>e</sup> siècle- XVIII<sup>e</sup> siècle)

*The Marvellous Tested by the Senses: A Phenomenology under Constraints (Late  
17th-18th Century)*

Emmanuelle Sempère

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1174>

ISSN : 1957-7753

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-012-9

ISSN : 1766-2842

### Référence électronique

Emmanuelle Sempère, « Le merveilleux à l'épreuve des sens : une phénoménologie sous contraintes (fin xvii<sup>e</sup> siècle-xviii<sup>e</sup> siècle) », *Féeries* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1174>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

---

# Le merveilleux à l'épreuve des sens : une phénoménologie sous contraintes (fin XVII<sup>e</sup> siècle-XVIII<sup>e</sup> siècle)

*The Marvellous Tested by the Senses: A Phenomenology under Constraints (Late 17th-18th Century)*

Emmanuelle Sempère

---

- 1 Au cours de ses « voyages extraordinaires [...] dans la terre intérieure », le héros de Mouhy rencontre une étrange créature :  
Un homme (l'appellerai-je de ce nom ?) s'avance vers moi<sup>1</sup>.  
Cet être merveilleux n'est pas appréhendé comme un monstre légendaire, un gnome ou un géant mais comme un phénomène, un être à mi-chemin entre l'homme et l'animal. Et c'est en termes naturalistes que le personnage mène son observation :  
Il avait la tête, les bras, la poitrine comme les humains ; mais le reste du corps ressemblait à un ver de terre, excepté qu'il était de la grosseur de celui dont Falbao avait triomphé. Il était d'une grandeur énorme, et l'extrémité de son corps le faisait marcher par ses replis ; tantôt il se traînait avec ses mains, et tantôt il se dressait.
- 2 La première phrase dessine un double mouvement d'identification (« avoir », « ressembler ») et de correction (« mais », « excepté »), avant d'ouvrir sur un registre épique qui s'épanouit dans la seconde phrase : le « monstre » retrouve alors les fonctions esthétiques et dramatiques qu'il a dans la tradition classique. Pourtant l'insistance sur la faculté motrice de l'homme-ver n'a pas seulement une fonction dramatique, elle le fait entrer dans l'univers phénoménal de Dehahal : « la chose même » de l'être merveilleux s'impose à l'observation, en deçà du symbolique.
- 3 Certes, l'ouverture du merveilleux à un traitement expérimental s'explique, dans *Lamekis*, par une double inscription poétique et contextuelle. D'une part, le cadre du « roman égyptien », sous-catégorie du « voyage imaginaire », permet à Mouhy à peu près toutes les inventions merveilleuses, sans souci des contraintes liées à la

mythologie fabuleuse ou au merveilleux épique. Le merveilleux n'est ni un simple ornement, ni une allégorie ou un « signe » à interpréter, mais une rencontre ; il s'écrit comme une expérience : les sensations du personnage sont le point de départ d'un processus qui va de la perception à l'élaboration d'une idée. D'autre part, le « merveilleux vrai » de la science, selon l'expression de Réaumur<sup>2</sup>, aspire largement le concept de merveilleux, au lendemain de la fameuse querelle des monstres et dans le courant des grands débats scientifiques touchant les règnes du vivant, du côté des phénomènes. Mais il est peut-être tout aussi pertinent de souligner que la plupart des questions philosophiques et scientifiques se posent depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle en termes phénoménologiques. Jusqu'à compromettre la posture philosophique de ceux-là mêmes qui promeuvent ce nouveau paradigme : Locke s'avoue incapable, lorsqu'il s'agit de « faire concevoir distinctement la différence qu'il y a entre les qualités qui sont dans les corps, et entre les idées que les corps excitent dans l'esprit<sup>3</sup> », de respecter sa « résolution » de ne pas raisonner « en physicien<sup>4</sup> » ; l'expérience sensible s'impose au cœur du discours philosophique.

- 4 Dès lors, la formulation phénoménologique de l'étrangeté de l'homme-ver dans *Lamekis* n'est peut-être pas tant liée au contexte spécifique des années 1730 qu'au déplacement, sur la longue durée, des modalités d'appréhension du monde. La littérature merveilleuse, par sa liberté d'invention et sa vocation à transcender les conceptions communes de la nature, apparaît comme un lieu d'observation privilégié de ce déplacement. Mais nous verrons aussi à quel point elle donne à lire les résistances – philosophiques, esthétiques, morales – auxquelles s'est heurté le nouveau paradigme naturaliste, le merveilleux d'une part trouvant sa légitimité dans l'invention d'un monde alternatif aux lois naturelles et d'autre part impliquant une sidération, *i.e.* une levée temporaire des facultés perceptives<sup>5</sup>.

## Le spectacle contre le phénomène

- 5 De la définition abstraite du merveilleux par la surprise découle son acception esthétique, mais il en résulte aussi une attention aux processus physiologiques et psychologiques. Le merveilleux littéraire porte-t-il trace de cette dualité ? Peut-être un dépouillement systématique des apparitions d'êtres merveilleux permettrait-il de dégager une typologie des sensations convoquées par les conteurs, voire de déterminer, en fonction de leurs sensibilités particulières et de l'évolution du conte sur la longue période, la part du merveilleux phénoménal dans tel ou tel corpus. Mais ces projets, tout intéressants qu'ils puissent être, ne sauraient être menés sans qu'au préalable nous nous interrogeons sur les conditions de possibilité d'une définition phénoménologique du merveilleux. De fait, le décrochage opéré par le merveilleux, en particulier dans ses usages mondains et littéraires, semble avoir pour conséquence, sinon pour objectif, d'amortir et de canaliser le contact avec la réalité physique. C'est donc à un niveau quasi minimal de la sensation que se situent nombre d'apparitions merveilleuses. Les mentions visuelles et auditives en particulier opèrent souvent au seul plan intellectuel ou avec une valeur rhétorique de soulignement et de dramatisation. Il en est ainsi, par exemple, de l'apparition de la fée Amazone dans « La Princesse Carpillon » des *Contes nouveaux* de M.-C. d'Aulnoy : la soudaineté de son apparition va dans le sens d'une identification quasi immédiate qui ne laisse pas de place à la perception du personnage. Les indices visuels qui l'accompagnent à sa

première apparition (son « casque [...] d'or pur » et sa « lance toute de feu ») non seulement « marqu[ent] assez<sup>6</sup> » son identité d'amazone mais plus encore annoncent clairement sa fonction dans le système merveilleux du conte : c'est une « fée protectrice<sup>7</sup> » qui pourra au dénouement punir « le coupable Bossu<sup>8</sup> ».

- 6 L'étonnement des personnages est conforme à la définition de Descartes : sidérés, ils n'éprouvent à proprement parler rien. Qu'il s'agisse d'effroi ou d'enchantement, l'étonnement nous renseigne moins sur les sentiments des personnages, et moins encore sur la nature du merveilleux lui-même, que sur le rapport qu'il entretient avec une norme. Gracieuse, voyant Percinet pour la première fois, est plongée « dans un étonnement dont elle ne pouvait revenir » mais elle n'est pas effrayée car elle le reconnaît pour l'être merveilleux qu'elle « avai[t] tant d'envie de voir, et dont on raconte des choses si surprenantes<sup>9</sup> ». De Laideronnette à l'inverse, à la première apparition de Serpentin Vert dans la forêt, la conteuse nous dit qu'« effrayée, [elle] n'entendit pas la moitié de ses paroles » et « s'enfuit<sup>10</sup> ». Cet effroi persiste malgré tous les discours et bons offices de Serpentin Vert, parce que Laideronnette a une autre « idée » de l'être merveilleux qui doit lui apparaître : « Quel cri épouvantable ne fit-elle pas, lorsqu'au lieu du tendre Amour, blond, blanc, jeune et tout aimable, elle vit l'affreux Serpentin Vert aux longs crins hérissés<sup>11</sup> ? »
- 7 La déréalisation du merveilleux est poussée à son extrême par la répétition des effets de surprise et plus encore par l'écriture scénique des contes ; sur la « scène fabuleuse<sup>12</sup> » (Aurélia Gaillard), les personnages n'ont guère de sensations, ils éprouvent des émotions qui se transmettent, par le spectacle, aux lecteurs-spectateurs. L'opéra<sup>13</sup> et le conte se peuplent de figures rococo, objets et animaux anthropomorphes, miniatures, etc. La fée de la fontaine, qui apparaît parfois sous la forme d'une sirène ou d'une nymphe, est intéressante en ce que la liquidité qu'elle convoque n'est que très rarement sentie tactilement. Dans *La Biche au bois* d'Aulnoy (1698), la fée « sortit de la fontaine sans être mouillée<sup>14</sup> », l'humour de cette mention visant certes la « coquetterie » de la fée mais dénudant surtout la logique de l'écriture merveilleuse. Cazotte dans *La Patte du chat* (1741), parodiant l'arbitraire du merveilleux, s'amuse à reprendre cette scène d'opéra<sup>15</sup>. La fée de la fontaine est ici une « sirène » qui « élève [...] sa tête humide<sup>16</sup> » au centre d'une fontaine animée. Cette caractérisation aquatique, qui semble répondre à la mention inverse d'Aulnoy, implique le point de vue perceptif du personnage et amorce le contact qui va suivre : « Sais[i] par le bas de sa robe », « entraîné au fond du bassin », Amadil se cogne et son sang se mêle à l'eau. Son effroi, symboliquement, se transmet alors aux « naïades qui n'avaient jamais vu leurs eaux teintes que du pourpre des œillets<sup>17</sup> ». La dénonciation ludique de la vacuité du merveilleux s'accomplit alors dans l'expérience (dysphorique) du personnage malmené par « la longueur excessive » de son nez. Est ainsi affirmée la priorité des expériences réelles — le « plancher des vaches<sup>18</sup> » — sur les rêveries du surnaturel.
- 8 Contemporain du texte de Cazotte, le cas de *Faunillane ou l'infante jaune* de Tessin, illustré par Boucher (1741) puis réécrit par Duclos (1744), témoigne de la persistance de la résistance à l'expression phénoménologique du merveilleux. Outre les fées, Tessin met en scène un dragon dont le caractère merveilleux est accentué par la métamorphose progressive qui lui donne naissance. Naissance étroitement liée à celle du héros — et plus particulièrement aux prémisses de sa faculté visuelle :

À peine ouvrait-elle les yeux à la lumière du jour, qu'on vit entrer dans la chambre où elle était un ciron, qui peu après devint une fourmi, puis une araignée, puis un hanneton, puis un ver à soie, puis un lézard, puis une grenouille, puis un crapaud,

puis une vipère, puis une couleuvre, puis un serpent à sonnettes, puis un crocodile, et puis un dragon ailé, portant la Fée Envieuse sur le dos<sup>19</sup>.

- 9 La subordination inverse met en relief le déplacement de focalisation ; ce n'est pas l'enfant mais un « on » anonyme qui perçoit l'être merveilleux. L'hypotypose descriptive qui suit est ainsi disjointe du point de vue du personnage, comme en une sorte de digression imaginative du conteur. Dans l'estampe de Boucher, le dragon ne porte pas la fée mais la surplombe ; il darde hors de l'image un regard qui semble menacer le spectateur plus que l'enfant. Duclos, qui écrit à partir des images (tout en connaissant le texte de Tessin<sup>20</sup>), modifie encore le dispositif, en déplaçant l'effroi sur l'enfant. Ce n'est cependant pas du dragon que l'enfant a peur, mais de la fée. Aussi ces trois formulations, dans leur variété même, se rejoignent-elles dans l'évitement de toute interaction sensible entre le dragon et les personnages.

## Le symbole contre le phénomène

- 10 Ces exemples illustrent un trait prégnant du genre de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle jusque dans les années 1740 : du fait de sa nature largement discursive et de sa portée morale (parodique ou sérieuse), le conte littéraire fait de l'apparition une transposition symbolique des traits abstraits caractérisant l'être merveilleux. Il tend ainsi à « redresser » l'horizontalité du sensible en inféodant l'expressivité phénoménale à un discours sur le merveilleux. Mais si l'ouïe et la vue se prêtent aisément à des emplois déconnectés de la sensation physique, il n'en est pas de même du toucher et de l'odorat. La réalisation de l'union surnaturelle qui fait tout l'enjeu de « Serpentin Vert » ne peut ainsi se faire qu'après acceptation du contact physique, étape représentée par le naufrage et le sauvetage de l'héroïne ; sa barque brisée, Laideronnette délaisse le secours de la raison (elle « sentit que toute sa philosophie ne pouvait tenir contre un péril si évident ») au profit de celui que lui offrent « quelques morceaux de bois qu'elle crut prendre entre ses bras<sup>21</sup> » ; c'est évidemment le monstre qu'elle « embrass[e] alors étroitement » mais il faudra qu'elle éprouve tout l'ennui d'un amant invisible pour qu'enfin le dénouement attendu puisse avoir lieu et que « Serpentin soit déserpentiné<sup>22</sup> ». Le toucher est ici mis en relation dialectique avec l'invisibilité, comme le commande la source fabuleuse. Mais si Psyché désire voir ce qu'elle pouvait seulement toucher, Laideronnette désire toucher ce qu'elle ne voulait pas voir.
- 11 Cette dialectique de l'invisibilité et du contact fait la puissance du motif du « sylphe » ; on connaît la célèbre acmé du conte de Crébillon : « Ah !... vous êtes palpable<sup>23</sup> ! » Parmi les êtres élémentaires, brièvement définis par Paracelse dans le *De Nymphis* et magistralement transformés en personnages de fiction par Montfaucon de Villars en 1670<sup>24</sup>, le sylphe est sans doute celui dont la fécondité fictionnelle et artistique est la plus grande. De fait la figure sylphique convoque, outre l'imaginaire paracelsien des éléments, la très ancienne dialectique de l'illusion et de la réalité. Comme le fantôme dont il est proche en ce sens, le sylphe « est » sans « être » et la preuve de son existence ne vaut que pour le sujet qui le perçoit — on comprend que le sylphe ait tant plu aux contemporains de Berkeley. Du coup, quoiqu'extrêmement ténu, le sylphe ne manque pas d'être « palpable » sans pour autant se laisser saisir. Le toucher, épreuve finale du conte de Crébillon, apparaît dans de nombreuses occurrences aussi bien du sylphe que du fantôme, favorisant une exploitation plus dramatique que spectaculaire. Euphorique ou dysphorique, la rencontre avec l'être merveilleux est alors une épreuve du désir et

non plus seulement du voir. Si Aulnoy emploie — comme le veut l'acception majoritaire du temps<sup>25</sup> — le terme de « fantôme » pour désigner une vision fautive, elle l'exprime souvent en termes de contact manqué, de saisie déçue. C'est ainsi que les nymphes du royaume de Mouton se refusent à Merveilleuse :

Elle avait à peine achevé ces paroles, qu'elle vit paraître devant elle une troupe de nymphes d'une admirable beauté ; elles lui présentèrent des fruits dans des corbeilles d'ambre : mais lorsqu'elle voulut s'approcher d'elles insensiblement, leurs corps s'éloignèrent ; elle allongea le bras pour les toucher, elle ne sentit rien et connut que c'étaient des fantômes<sup>26</sup>.

- 12 Les fruits et l'ambre qui les porte, peut-être choisi pour ses vertus électriques (attractives ou répulsives)<sup>27</sup>, incarnent le désir du personnage. L'évolution sémantique du mot « fantôme » au cours du siècle illustre le déplacement du paradigme d'appréhension des phénomènes : chez Cazotte ou Potocki par exemple, le fantôme est moins une absence, une vacuité, qu'une présence obsédante. Le réservoir d'histoires est ancien mais leur traitement différent. Potocki emprunte à Pline une histoire de maison hantée qui donne à la vision fautive une paradoxale épaisseur matérielle<sup>28</sup> et l'étonnant pouvoir de faire mourir les crédules à force d'insomnies. Dans *Le Diable amoureux* de Cazotte, la densité du fantôme n'est pas, comme pour la maison hantée, d'ordre métonymique mais constitue la somme de toutes les incarnations du diable au fil du texte. « Odieux fantôme » sous la voute de Portici, il devient, dans ses atours féminins, un « fantôme colorié » pour le personnage, puis, pour le lettré docteur de Salamanque, un « fantôme agréable » comme seuls les écrivains peuvent en fabriquer. Cazotte enrichit l'isotopie diabolique d'un emprunt à la tradition sylphique. Suivant la leçon de Montfaucon de Villars, cette « substance débarrassée d'organes », « sans sensations, sans jouissances », doit, pour « joui[r] du bonheur d'aimer et d'être aimée », se « rédui[re] au simple état de femme ». Mais elle devient alors d'une sensibilité excessive — éruptive même — et la « violence » de ses passions ne connaît pas de borne<sup>29</sup>.
- 13 L'avatar sylphique de Biondella permet à Cazotte de jouer avec l'isotopie libertine (développée dans l'épilogue de 1776), mais il convoque aussi un paradigme spécifique, dans lequel les êtres merveilleux sont doubles par nature, du fait qu'ils appartiennent à la fois au monde naturel et à l'univers des entités spirituelles. Les êtres élémentaires sont indissociables d'une philosophie du monde où la matière exprime l'esprit ; c'est par leur tact spécifique — ténuité du sylphe, densité du gnome, chaleur du salamandre, liquidité de l'ondin — que chacun d'eux désigne la voie d'accès aux connaissances supérieures que promet la philosophie naturelle. Dans ce rapport au surnaturel particulier, la sensation est première, avant tout décodage symbolique. La proximité des Élémentaires au sensationnisme s'affirme déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans les deux versions du gnome que présentent Catherine Bernard et Charles Perrault ; on sait que la conteuse insiste sur la dimension chtonienne de Riquet et sur les circonstances sensibles de son apparition, tandis que l'Académicien conteur privilégie l'acception figurée. En fait de gnome, Mama a seulement affaire au fils d'une Reine, qui est seulement « si laid et si mal fait qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine<sup>30</sup> ». Les deux contes tombent en revanche d'accord sur les moyens de la dramatisation de la seconde apparition — punitive — de Riquet. À la seule perception visuelle de la première occurrence s'ajoute une perception auditive où des « bruit[s] » augmentent l'effet des « voix<sup>31</sup> ». Et c'est d'ailleurs l'héroïne de Perrault qui ressent physiquement, par le toucher de ses pieds, la violence souterraine.

- 14 Dans la nouvelle de Cazotte, la tension entre l'acceptation concrète et la lecture allégorique des phénomènes se systématise pour porter un discours passablement critique et désenchanté. « L'allégorie est double et les lecteurs s'en apercevront aisément<sup>32</sup> » écrit Cazotte, soulignant qu'à défaut d'en comprendre le sens ils pourront prendre plaisir à entrer dans la connivence de son ambiguïté. Toute entreprise de décodage symbolique se voit déjouée, par la structure énonciative de la nouvelle qui met à mal l'autorité dans le discours, par le chassé-croisé des référentiels qui ne permet pas de situer son merveilleux, et enfin par les réécritures et les périclits qui proposent des lectures contradictoires. Reste l'effet de présence de Biondetta. Car si la dualité de la sylphide, corps ou esprit, décline la dualité fondamentale du diable, être double et divisé, le drame d'Alvare, à partir de ces données métaphysiques, prend tout son sens dans la sphère des phénomènes physiques.

## Le phénomène : la sensation divisée

- 15 Réputé plus matériel, l'odorat<sup>33</sup> se prête moins facilement encore que le toucher à une codification systématique de ses acceptations symboliques. Du côté du bas et du burlesque, il suscite de surcroît des sensations sans équivalents dans les Beaux-Arts<sup>34</sup> et ce double positionnement esthétique et axiologique n'est évidemment pas sans rapport avec le regard sur la réalité qui en découle. *La Belle par accident* de Cazotte, vraisemblablement contemporaine de la seconde édition du *Diable amoureux*<sup>35</sup>, convoque le motif de la puanteur de deux Bohémiennes pour condamner le désir du prince de s'unir avec une fée, superstition non seulement risible mais dangereuse du fait de sa proximité avec la sorcellerie et le diabolisme. En dépit du réalisme de ses mentions, la sensation olfactive ne fait là encore que prolonger et illustrer symboliquement un discours. Les occurrences du mot « dégoût » ne doivent pas induire en erreur : à l'époque le terme n'est pas directement associé à la répulsion physique<sup>36</sup>. Cependant, dans le système burlesque de la fée, c'est bien une violente répugnance olfactive qui constitue l'épreuve initiatique préalable à l'union sexuelle. Le héros échoue et, révolté, il jette par la fenêtre « cet objet dégoûtant ». Interviennent alors dans le récit deux fées qui entreprennent de guérir le prince de sa « manie ». Mais au lieu d'aller dans le sens de la leçon de « vigilance olfactive » (Alain Corbin) que nous délivre le conteur, elles s'amusent à donner du crédit à la thèse des vieilles en métamorphosant, temporairement, Cancrélade en « beauté endormie » avant de réinterpréter tout l'épisode comme une illusion.
- 16 L'aventure du prince est redoublée par celle des Bohémiennes, qui font à leur tour l'expérience du dégoût. L'odorat est à nouveau le vecteur d'un discours critique envers les croyances populaires, cette fois du côté de la médecine et du corps, Mophétuse surmontant son dégoût et se recouvrant de fumier pour bénéficier de ses vertus régénératrices<sup>37</sup>. Cependant, l'onomastique des personnages suggère que Cazotte transpose ici en fiction des préoccupations contemporaines très concrètes concernant l'air vicié et la putréfaction. « Cancrélade » évoque comme le souligne Anne Defrance le « kakerlat » des Hollandais, autre nom du « ravet », insecte « dégoûtant » longuement décrit par Le Romain (qui partage avec Cazotte la connaissance des Antilles) dans l'*Encyclopédie* ; plus gros que le ravet, le kakerlat est « hideux à voir, [il] vol[e] pesamment et répan[d] une odeur très forte et très dégoûtante ». Quant à Mophétuse, j'ai suggéré ailleurs<sup>38</sup> un rapprochement avec la « mofette » ou gaz « méphitique »,

émanation dangereuse des sous-sols imprégnés de matières « infectes et putrides » comme l'explique Lavoisier en 1780<sup>39</sup>. Cancrélade, qui persuade sa compagne d'y rester suffisamment longtemps pour que le génie Balabacra la rajeunisse, espère bien que son « asthme ne [l']y laissera pas vivre un quart d'heure<sup>40</sup> ». On voit comment le motif et le canevas repris de Basile sont enrichis par la sensation, l'odorat permettant certes le rire mais véhiculant aussi la peur de l'infection et de l'asphyxie.

- 17 Les corps puants et décomposés des deux vieilles — effet renforcé par la séance de maquillage initial — en font des « charognes », c'est-à-dire des figures de la décomposition de la chair, associées à d'insupportables et complexes sensations. À l'horreur visuelle s'ajoute la répulsion olfactive et tactile. L'histoire de Thibaud de La Jacquière, reprise plusieurs fois de Rosset en 1619 à Potocki en 1804, exhibe une « charogne » — « la plus horrible, la plus vilaine, la plus puante et la plus infecte [...] du monde<sup>41</sup> » écrit Rosset. L'exemplarité de l'histoire s'accompagne d'un goût pour le « macabre » qui la domine largement. Potocki va plus loin cependant que Rosset en conservant de bout en bout le motif de la charogne : dans les *Histoires tragiques*, Thibaud et ses amis se réveillent « étendus comme des pourceaux dans le borbier<sup>42</sup> », tandis que c'est bien « couché sur une charogne à demi pourrie<sup>43</sup> » qu'est retrouvé le malheureux dans la version de Potocki. La charogne y est aussi d'une autre sorte : chez Rosset, la charogne est pour ainsi dire « pleine », et elle suscite une identification générique qui l'inscrit dans une conception globale du monde ; chez Potocki, à l'inverse, la charogne est de l'ordre du composite : « à demi pourrie », elle s'était montrée tout d'abord à Thibaud comme un « horrible assemblage de formes hideuses et inconnues<sup>44</sup> ».
- 18 Ce terme d'assemblage nous importe en ce qu'il désigne une interdépendance de parties qui, sans se mélanger, forment pourtant un tout ; autrement dit, un assemblage ne peut être appréhendé globalement : des sensations diverses, parfois contradictoires, résultent de son contact. C'est le cas chez Cazotte qui emploie le terme pour caractériser Strigilline, la fée-harpie qui tourmente Enguerrand dans *Ollivier* : « [...] l'assemblage de tous ses traits formaient une physionomie spirituelle, piquante et scélérate<sup>45</sup>. » La nature composite de la fée explique que les sensations des personnages ne puissent s'unifier dans une perception globale. La vue est partagée entre la séduction (elle « n'a rien de rebutant ») et la méfiance (son sourire est « malin »), et le toucher superpose à la douceur des plumes et des ailes le tranchant des griffes. Le héros, plus loin, évoquera sa « répugnance insurmontable<sup>46</sup> ». Dans *Lamekis* enfin, l'épisode fantasmagorique du démembrement, de l'absorption et de la dissolution de Dehahal par l'« Abeille » extraordinaire de la IV<sup>e</sup> partie est introduit par la description d'un ciel bigarré, « assemblage de tout ce que l'esprit humain peut concevoir aidé de tout ce que la fiction pourrait suggérer<sup>47</sup> ». La créature est elle-même un assemblage de traits qui l'apparentent à un poisson (écailles), à un oiseau (bec) ou encore à un crustacé (les yeux pédonculés), sans compter ses « dents » qui le moulent et qui convoquent plutôt la classe des insectes aux mâchoires broyeuses... L'expérience de Dehahal est extrême en ce qu'elle démultiplie ses sensations de façon inversement proportionnelle à l'anéantissement progressif de son corps.
- 19 L'écorchement final de Dehahal constitue une initiation spirituelle — un détachement<sup>48</sup> —, reformulant de façon originale un motif courant dans les contes<sup>49</sup> où il sollicite généralement des symboliques sexuelles. Vecteur essentiel de sensorialité, la peau de Dehahal est « tordue » par les sylphes qui font ainsi couler son sang « par tous les

pores ». Au caractère spectaculaire des scènes d'écorchement, chez Cazotte<sup>50</sup> ou M. de Lubert<sup>51</sup> par exemple, Mouhy ajoute l'évocation des sensations du personnage écorché. Le corps du héros devient un phénomène pour lui-même, observé et ressenti de l'extérieur et de l'intérieur à la fois — par le biais de cette énucléation spectaculaire :

[...] mes yeux seuls se conservèrent en son entier et glissèrent entre ses dents. Ils virent l'affreux démembrement du corps auquel ils avaient été attachés [...]<sup>52</sup>.

- 20 Tout ce passage frappe non seulement par la surenchère de son inspiration violente, mais aussi par l'impression de mouvement qui en émane : mobilité dans l'espace, mobilité des objets, transformation permanente des êtres — et même le « privilège » qui sera finalement inscrit sur la peau de Dehahal ne peut devenir une « marque » de reconnaissance. Cette mobilité, qu'on trouve aussi dans la scène finale du *Diable amoureux*, finit par désigner la nature même de l'expérience et son impossible unification. Car Alvare, de la même façon, ne peut unifier ses perceptions ni du coup construire des idées à partir de ses sensations :

À l'instant l'obscurité qui m'environne se dissipe : la corniche qui surmonte le lambris de la chambre s'est toute chargée de gros limaçons : leurs cornes, qu'ils font mouvoir vivement et en manière de bascule, sont devenues des jets de lumière phosphorique, dont l'éclat et l'effet redoublent par l'agitation et l'allongement<sup>53</sup>.

- 21 Sa seule réaction est la fuite ; le cauchemar enferme alors définitivement le personnage dans le désordre de ses sensations :

Je me précipite ; je me cache sous le lit, les yeux fermés la face contre terre. Je sentais battre mon cœur avec une force terrible : j'éprouvais un suffoquement comme si j'allais perdre la respiration.

- 22 C'est probablement ce primat du sensible sur l'interprétation symbolique qui fait la portée fantastique du texte de Cazotte comme celle du texte de Mouhy, vérifiant l'analyse d'Henri Maldiney pour qui « la réalité du fantastique s'impose au niveau du sentir<sup>54</sup> ». L'histoire du fantastique, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ne concerne donc pas seulement l'histoire des conceptions du surnaturel et des rapports entre rationalité et croyances, mais bien, aussi, celle du rapport à la nature.

## NOTES

1. (Charles de Fieux, chevalier de) Mouhy, *Lamekis, ou les Voyages extraordinaires d'un Égyptien dans la terre intérieure avec la découverte de l'île des sylphides, enrichis de notes curieuses et nouvelles*, dans *les Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Paris, Serpente, 1788, t. XX, p. 89. Ce texte qui avait d'abord paru en huit parties paraît par livraisons de 1735 à 1738 chez Dupuis à Paris.

2. Voir à ce sujet, N. Vuillemin, *Les Beautés de la nature à l'épreuve de l'analyse (1744-1805). Programmes scientifiques et tentations esthétiques dans l'histoire naturelle du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2009, p. 256, ainsi que l'article de J.-C. Abramovici, « Du "merveilleux vrai" des "petits animaux" : Réaumur, entre rococo et Lumières », *DHS*, n° 42, 2010, p. 305-320.

3. J. Locke, *Essai sur l'entendement humain*, trad. P. Coste, P. Hamou (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 2009, t. II, 8, § 22, p. 263.

4. *Ibid.*, Avant-propos, § 2, p. 126.
5. Pour Descartes, l'étonnement est « cette surprise [qui] a tant de pouvoir pour faire que les esprits qui sont dans les cavités du cerveau y prennent leur cours vers le lieu où est l'impression de l'objet qu'on admire, qu'elle les y pousse quelquefois tous, et fait qu'ils sont tellement occupés à conserver cette impression, qu'il n'y en a aucuns qui passent de là dans les muscles, ni même qui se détournent en aucune façon des premières traces qu'ils ont suivies dans le cerveau : ce qui fait que tout le corps demeure immobile comme une statue, et qu'on ne peut apercevoir de l'objet que la première face qui s'est présentée, ni par conséquent en acquérir une plus particulière connaissance. » (Descartes, *Les Passions de l'âme*, « Ce que c'est que l'étonnement », t. II, art. 73, 1649, dans *Œuvres complètes*, F. Alquié [éd.], Paris, Classiques Garnier, 1989, t. III, p. 1008-1009.)
6. Madame d'Aulnoy, « La Princesse Carpillon », *Contes nouveaux ou les Fées à la mode*, N. Jasmin (éd.), Paris, Honoré Champion, 2008, p. 36.
7. *Ibid.*, p. 75.
8. *Ibid.*, p. 81.
9. Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *Contes des fées*, N. Jasmin (éd.), Paris, Honoré Champion, 2008, p. 117.
10. Madame d'Aulnoy, « Serpentin Vert », *Contes des fées*, éd. citée, p. 635.
11. *Ibid.*, p. 650.
12. A. Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Honoré Champion, 1996, « La scène fabuleuse », p. 250-290.
13. Voir Chr. Bahier-Porte, « Le conte à la scène : enquête sur une rencontre (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Féeries*, n° 4, 2007, p. 11-34, ou encore B. Pintiaux, « Le conte, un opéra imaginaire », dans M. Poirson et J.-F. Perrin (dir.), *Les Scènes de l'enchantement*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 71-89.
14. Madame d'Aulnoy, « La Biche au bois », *Contes nouveaux ou les Fées à la mode*, éd. citée, p. 114.
15. Anne Defrance rapproche le passage du prologue des *Indes galantes* de Rameau. Voir note suivante.
16. J. Cazotte, *La Patte du chat*, dans A. Defrance et J.-F. Perrin (éds), Hamilton, Rousseau, Pajon, Cazotte, Tessin, Duclos et Diderot, *Contes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », vol. 16, 2008, p. 1015.
17. *Ibid.*, p. 1018.
18. J. Cazotte, *Correspondance mystique de Cazotte avec Laporte et Pouteau*, Paris, Lerouge, 1797, p. 95.
19. C.-G. Tessin, *Faunillane ou l'infante jaune*, Hamilton [et alii], *Contes*, éd. citée, p. 1294. Estampe n° 9 chez Tessin, n° 2 chez Duclos, p. 1350.
20. Voir les éditions de J. Dagen (Desjonquères, 1993) et de A. Defrance.
21. Madame d'Aulnoy, « Serpentin Vert », *Contes des fées*, éd. citée, p. 637.
22. *Ibid.*, p. 656.
23. Crébillon, « Le Sylphe », C. Ramirez (éd.), dans J. Sgard (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1999, p. 37.
24. Voir l'étude pionnière de P. Sellier, « L'invention d'un merveilleux : *Le Comte de Gabalis* (1670) », reprise dans ses *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 61-71.
25. « Fantosme. s. m. Spectre, Vaine image qu'on voit, ou qu'on croit voir. [...] Il signifie aussi, Chimère qu'on se forme dans l'esprit. » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694)
26. Madame d'Aulnoy, « Le Mouton », *Contes des fées*, t. 3, éd. citée, p. 432-433.
27. Daubenton écrit dans l'*Encyclopédie* (vol. I, 1751), « ambre jaune » : « L'ambre jaune est employé à différents usages de luxe ; son poli, sa transparence, sa belle couleur d'or l'ont fait mettre au rang des matières précieuses. [...] Mais les métaux précieux, les pierres fines & les pierreries l'ont emporté sur l'ambre jaune dès qu'ils ont été assez communs pour fournir à notre luxe. Il n'en sera pas de même des vertus médicinales de l'ambre, & de ses préparations chimiques ; elles le rendront précieux dans tous les temps & préférable, à cet égard, aux pierres les plus éclatantes. »

28. J. Potocki, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* [version de 1804], Onzième journée, Fr. Rosset et D. Triaire (éds), Paris, GF-Flammarion, 2008, p. 220. Plin, *Lettres*, VII, lettre XXVII.
29. J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, Y. Giraud (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 49 et 60.
30. Ch. Perrault, « Riquet à la houppe », *Contes*, J. Rouger (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1991, p. 173.
31. *Ibid.*, p. 177 ; le texte de C. Bernard est donné en annexe, *ibid.*, p. 273.
32. *Ibid.*, épilogue, p. 89.
33. Voir A. Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, 18<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.
34. La sculpture pour le toucher, la peinture et les arts de la scène, opéra et théâtre en tête, pour la vue, la musique et la poésie pour l'ouïe. À l'odorat et au goût correspondent la parfumerie et la cuisine, qui sont à l'époque moins des « arts », comme cela peut l'être aujourd'hui, que des prolongements de la chimie.
35. Anne Defrance fait le point sur cette question de datation dans *Contes* (Hamilton, Rousseau, Pajon, Cazotte, Tessin, Duclos et Diderot), ouvr. cité, notice, p. 1117.
36. Le mot « dégoût » ne désigne pas aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles la répulsion physique, mais « l'aversion ». Ce qu'on appelle aujourd'hui dégoût se dit « répugnance naturelle » et reçoit des acceptions très limitées, concernant essentiellement les phobies alimentaires. Le vide lexicographique ne signifie évidemment pas l'absence de la notion comme le montre l'étude d'Alain Corbin dans *Le Miasme et la jonquille*, mais il met en évidence la difficulté des discours à parler et à interpréter les sensations gustatives et olfactives. De fait les travaux sur le dégoût soulignent qu'il n'est pas seulement l'antithèse du goût car, en tant que « réaction primaire de révolusion », il ne peut être analysé qu'à partir d'une « méthode phénoménologique » (C. Margat, « Phénoménologie du dégoût, inventaire des définitions », *Ethnologie française*, vol. 41, 2011, p. 17).
37. Voir A. Corbin, ouvr. cité, p. 32.
38. « Les déchets du sacré : la boue et la rosée dans *Le Diable amoureux* et *La Belle par accident* de Cazotte », dans F. Magnot-Ogilvy et M. Poirson (dir.), *Économies du rebut. Poétique et critique du recyclage au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Desjonquères, 2012, p. 135-151.
39. A. L. Lavoisier, « Rapport fait à l'Académie royale des Sciences le 17 mars 1780 par MM. Duhamel, de Montigny, Le Roy, Tenon, Tillet et Lavoisier, rapporteur », dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*, Lavoisier, *Œuvres*, 1780, t. III, p. 493, cité par A. Corbin, ouvr. cité, p. 27. Alain Corbin cite également la raillerie de L. S. Mercier dans le *Tableau de Paris* : « Ce mot nouveau [le méphitisme] a retenti comme un tocsin formidable ; on a vu partout des gaz malfaisants, et les nerfs olfactoires sont devenus d'une sensibilité surprenante. » (*Tableau de Paris*, Amsterdam, 1782-1788, t. VIII, p. 340, cité p. 69.)
40. J. Cazotte, *La Belle par accident*, Hamilton [et alii], *Contes*, éd. citée, p. 1153.
41. Fr. de Rosset, *Histoires tragiques* [1619], X, A. de Vaucher Gravili (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 259.
42. *Ibid.*
43. J. Potocki, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* [1804], éd. citée, p. 212.
44. *Ibid.*, p. 211.
45. J. Cazotte, *Ollivier*, 1763, s. l., ch. II, p. 41.
46. *Ibid.*, p. 68.
47. Mouhy, *Lamekis*, t. I, ouvr. cité, p. 312.
48. Voir Y. Citton, « Inspiration et renoncement dans *Lamekis* », dans J. Herman, K. Peeters et P. Pelckmans (dir.), *Le Chevalier de Mouhy. Bagarre et bigarrure*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010, p. 153-167.
49. Voir le chapitre « Un imaginaire de l'écorchement ? », dans P. Eichel-Lojkine, *Contes en réseaux. L'émergence du conte sur la scène européenne*, Genève, Droz, 2013, p. 261-281.

50. J. Cazotte, *La Belle par accident*, Hamilton [et alii], *Contes*, éd. citée, p. 1156 : « La peau s'enlevait sous la griffe, comme celle d'un poisson sous le couteau d'un Hollandais, tout d'une pièce, et se roulait sur-le-champ comme si elle eût été frite. »
51. Mademoiselle de Lubert, « La Princesse Camion » [1743], Paris, Mercure de France, 1995, p. 65.
52. Mouhy, *Lamekis*, ouvr. cité, p. 315.
53. J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, éd. citée, p. 80.
54. H. Maldiney, « Structures profondes et fondement existentiel du fantastique et de l'art fantastique », dans *L'art l'éclair de l'être*, Paris, Compact, 1993. p. 242, cité par R. Bozzetto, « Sur la piste de l'art fantastique », dans *Écritures du fantastique*, F. Montclair (dir.), Presses du Centre Unesco de Besançon, 1998.

## RÉSUMÉS

Si le merveilleux pose un rapport au monde fondé sur la déréalisation, sa liberté d'invention en fait aussi un lieu privilégié d'expérimentation des possibles de la nature et des émotions humaines. Partant, il compte parmi les formes littéraires les plus aptes à rendre compte de la montée en puissance de l'approche phénoménologique du monde qu'on observe dans les sciences et la philosophie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais l'écriture sensationniste du merveilleux peut-elle s'affranchir des systèmes de signification fondés sur l'allégorie et le symbolique ? En confrontant quelques cas d'apparitions perçues par les sens, cet article étudie les conditions de possibilité et les enjeux de l'affirmation phénoménologique de ce qui n'existe pas.

If the *merveilleux*, the marvellous, has a relationship with the world that is based on unreality, its freedom of invention also makes it an ideal place to experiment with nature and possible human emotions. Accordingly, the marvellous includes literary forms that are the most likely to account for the rise of the phenomenological approach to the world taking place in science and philosophy at the end of the 17th century. The question, however, is whether the *sensationniste*, the sensationist, writing of the marvellous can free itself from systems of meanings based on allegories and symbols. By confronting a few cases of appearance perceived by the senses, this article studies the conditions and the stakes of a phenomenological affirmation of that which does not exist.

## INDEX

**Mots-clés** : XVII<sup>e</sup> siècle, XVIII<sup>e</sup> siècle, merveilleux, fantastique, sensation, phénomène, phénoménologie, apparitions, philosophie naturelle, Mouhy, Lamekis, voyage imaginaire, M.-C. d'Aulnoy, « La Biche au bois », « Le Mouton », « La Princesse Carpillon », « Gracieuse et Percinet », « Serpentin vert », Cazotte, La Patte du chat, La Belle par accident, Le Diable amoureux, Ollivier, Tessin, Faunillane, Crébillon, Le Sylphe, êtres merveilleux, êtres élémentaires, sylphe, monstre, fantôme, gnome, Potocki, Le Manuscrit trouvé à Saragosse, Charles Perrault, Catherine Bernard, Riquet à la houppe

AUTEUR

**EMMANUELLE SEMPÈRE**

Université de Strasbourg