

Les bruits de la nuit dans la fiction érotique des Lumières, ou les résonances de l'ombre

Marine Ganofsky
Université de Saint Andrews (Royaume-Uni)



Figure 1 : Pierre-Philippe Choffard, d'après Pierre-Antoine Baudouin, *Marchez tout doux, parlez tout bas, ou La Fille mal gardée*, 1782, gravure à l'eau forte. Avec la permission de la National Gallery of Art, Washington.

L'invisibilité offerte par les ténèbres favorise les rencontres interdites au grand jour, quand dorment parents, mères supérieures et époux trop confiants. Les identités se dérobent dans l'obscurité comme sous les masques et, sans plus de conséquences à craindre, les désirs s'émanent. La littérature libertine a fait de ce mécanisme l'une de ses plus grandes ressources narratives, la nuit devenant le décor souvent nécessaire aux plaisirs de ses protagonistes. Mais au lieu du *topos* de la nuit complice parce que ses ombres dissimulent ce

qu'il convient de cacher, je propose de revenir ici sur le *topos* de la nuit traîtresse parce que son silence laisse entendre ce qu'il faudrait taire. Les scènes érotiques de la fiction du dix-huitième siècle nous révèlent en effet que la nuit représente pour les amants un véritable « cabinet secret, » concept que l'*Encyclopédie* définit non comme un boudoir, un refuge privé, mais comme un porte-voix, un espace qui cymbalise « le moindre chuchotement¹ ». Crébillon, Nerciat, Laclos, Denon, Latouche et les autres auteurs libertins ont inlassablement décrit ces moments où les amants se retrouvent pris au piège du calme nocturne, libérés par la nuit autant que soumis par elle à la loi du silence². Si, grâce aux ténèbres, ils ne craignent plus d'être vus, ils tremblent, à cause d'elles, d'être entendus.

Corps, bruit, nuit se retrouvent intrinsèquement liés dans ce qui devient très tôt un *topos* libertin. Afin de saisir toutes les tensions entre liberté et frustration que ce sujet permet aux auteurs d'évoquer, il s'agira dans cet article de redécouvrir les nocturnes de la littérature érotique des Lumières en faisant se croiser les perspectives de quatre champs d'études : celui de l'écriture libertine d'abord, celui de l'auditif au siècle des Lumières ensuite, celui du corps à civiliser sous l'Ancien Régime et, enfin, celui de la nuit et des nocturnes.

L'examen de la représentation des bruits et des silences nocturnes dans les scènes érotiques de la fiction libertine permettra, dans un premier temps, de poser un regard neuf sur cette littérature. On en parle souvent, et à fort juste titre, en termes visuels, mais je voudrais souligner ici toute la dimension sonore de la fiction libertine, cette littérature qui regarde aux serrures mais aussi qui écoute aux portes. Jean-Marie Goulemot explique que l'écriture *pornographique* est une « écriture en tableaux³ » de l'ordre du voyeurisme. Jan Herman parle lui de « représentations non-verbales », « picturales ou théâtrales⁴ » des corps et des personnages. Dans cette écriture, le narrateur ou la narratrice a en effet pour but de « donner à voir par l'écriture⁵ », se faisant peintre pour ses lecteurs, comme Sade le symbolise sur un plan extrême en ne nous refusant aucun détail, aucune explication méticuleuse de chaque mise en scène d'orgie⁶. Pourtant, nous verrons ici le rôle également très important du son dans l'écriture pornographique et érotique du libertinage. Nous parlerons même de « pornophonie » pour mieux souligner l'effet volontairement aphrodisiaque des bruits du plaisir non seulement sur les personnages mais aussi sur leurs lecteurs.

¹ Jean Le Rond d'Alembert et Denis Diderot eds., *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, § « Cabinet secret » dans l'article OUIE.

² Sur l'importance et le rôle de la nuit dans la littérature libertine, voir Marine Ganofsky, *Night in libertine fiction*, 2018.

³ Jean-Marie Goulemot, *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main...*, 1991, p. 61.

⁴ Jan Herman, « Séduction des arts, arts de la séduction », 2005, p. 23.

⁵ J.-M. Goulemot, *op. cit.*, p. 55.

⁶ Voir Emmanuelle Sauvage, *L'Œil de Sade...*, 2007.

Cette réflexion rejoint donc les thèses d'Hélène Cussac sur la revalorisation de l'auditif en ce siècle des Lumières si souvent associé au visuel⁷. Ses travaux ont mis à jour une transition capitale au XVIII^e siècle dans l'histoire du bruit. On passe, au début du siècle, d'une « mauvaise réputation du bruit, » d'« une nostalgie flatteuse du silence⁸ », conception somme toute classique du bruit comme chaos (contre le son qui serait plus musical, harmonieux), à une conception plus moderne (et diderotienne) qui voit dans le bruit un signe de vie fascinant parce qu'il touche à l'Humain : « Cette victoire fut et reste un autre titre de gloire de nos écrivains des Lumières, qui enfin reconnaissent que la vie est bruit⁹ », écrit Hélène Cussac. Jacques Wagner a lui aussi souligné l'intérêt du XVIII^e siècle pour la « voix de la nature¹⁰ », mais Hélène Cussac montre que cette voix pour laquelle le siècle des Lumières s'intéresse de plus en plus est surtout celle du corps. Il y aurait ainsi une portée polémique, politique, à la revalorisation du bruit comme force vitale difficilement réduite au silence. On peut y voir une revendication de liberté qui annonce déjà les doléances de la Révolution.

Or, la représentation des bruits de la nuit dans la littérature libertine illustre parfaitement cette nouvelle défense du bruit au nom de la liberté et des élans de la Nature. En-deçà de la surface comique, la peur des amants d'être entendus dans le silence nocturne peut se lire comme une conséquence néfaste, au niveau individuel, du « processus de civilisation », pour reprendre la célèbre expression de Norbert Elias¹¹. Au nom de la civilisation, l'expression des instincts naturels doit être frustrée, mise au silence¹². De plus en plus au XVIII^e siècle, le corps doit littéralement se taire : ni rire, ni pleurer, ni gémir. L'humain « poli » par les belles manières sait imposer silence à ses émotions et à toute manifestation sonore d'un besoin physique. Ainsi s'écrit l'histoire du corps et de la sexualité en ce siècle qui rêve pourtant de libération. Sans surprise alors, la fin de l'Ancien Régime est aussi l'époque qui voit l'essor de la sphère privée qui représente une sorte de compromis ou de soupape pour l'individu¹³. Mais notons toutefois que quand le corps peut enfin se relâcher derrière des verrous et des rideaux tirés, quand dans l'intimité il se soustrait enfin au regard du public, il est encore soumis à la crainte d'être

⁷ C'est aussi ce qu'explique Clémence Couturier-Heinrich dans son introduction à *L'Ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle*, 2018.

⁸ Hélène Cussac, « Anthropologie du bruit au Siècle des Lumières », 2016. Voir aussi son article : « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », 2018.

⁹ Hélène Cussac, « Espace et bruit. Le monde sonore dans la littérature française du XVIII^e siècle », 2006, p. 50.

¹⁰ Jacques Wagner, « La voix pensée, la voix représentée, la voix pratiquée dans la culture et la littérature françaises de 1713 à 1875 », p. 18.

¹¹ Norbert Elias, *The Civilizing Process...*, 1978.

¹² Voir l'introduction de Jean Starobinski à son ouvrage *Le Remède dans le mal : critique de la légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, 1989.

¹³ Sur l'essor de la vie privée au XVIII^e siècle et son rôle dans la vie quotidienne, voir Philippe Ariès et Georges Duby éd., *Histoire de la vie privée*, vol. III : *De la Renaissance aux Lumières*, 1985.

entendu. Ni les murs ni les portes ni les ombres de la nuit ne sont des remparts efficaces contre les bruits indiscrets.

Voilà sans doute la raison cruciale derrière le rôle ambivalent de la nuit dans la fiction libertine. Parce qu'elle dissimule, elle émancipe ; mais parce qu'elle fait entendre ce qui devrait être tu, elle rappelle aux lecteurs de romans libertins que cette émancipation derrière les portes closes est toute relative. Dans cette utilisation libertine du fond de silence qu'offre la nuit, on remarquera la persistance d'un motif propre aux nocturnes : celui de la résonance de l'ombre qui laisse entendre ce que le vacarme du jour rend inaudible. Cet article invite donc, dans un dernier temps, à repenser la littérature libertine à la lumière des beaux essais sur la nuit et les nocturnes qu'ont écrits Pascal Quignard, Vladimir Jankélévitch, Paulette Choné, Max Milner ou encore Baldine Saint-Girons parmi d'autres auteurs inspirés par les effets des ténèbres. Malgré la variété de leurs disciplines (parmi lesquelles histoire des idées, anthropologie, peinture, musique, littérature, psychanalyse etc.), toutes ces études se rejoignent pour dire que la nuit amplifie les résonances tant sur un plan artistique (la technique du clair-obscur accentue les effets de la lumière) que métaphorique (tout est plus intense la nuit dans la solitude de l'insomniaque) et acoustique : « L'oreille est alors le sens de la nuit », écrit Gilbert Durand, « l'obscurité est amplificatrice du bruit, [...] elle est résonance¹⁴ ». Sous couvert des préoccupations terre-à-terre de leurs récits, sous le vernis de frivolité dont se pare leur prose, les auteurs libertins du XVIII^e siècle ont eux aussi, comme Georges de La Tour ou Chopin, exploité l'effet essentiel d'un nocturne qui est celui d'un écho amplificateur. Chez nos libertins, c'est le corps érotique qui résonne.

Telle serait alors l'essence du *topos* de la nuit indiscrete dans la fiction libertine. Ce qui y est en jeu est la question du corps, de ses secrets et de son contrôle au siècle des Lumières. Des titres comme *Les Bijoux indiscrets* (1748), *Les Sonnettes* (1749) ou *Le Grelot* (1754) le clament haut et fort : le corps babille ou tintille malgré lui. D'où la fonction maïeutique de la nuit dans les récits libertins. Ce porte-voix aussi dangereux que libérateur fait résonner les secrets de la chair jusque-là enfouis sous le tumulte du jour et l'art de se taire.

« *Marchez tout doux, parlez tout bas* » : un autre *topos* des nocturnes érotiques

Comble du paradoxe, c'est un tableau (c'est-à-dire un support absolument visuel) qui évoque peut-être le mieux toute la dimension phonique des nuits libertines. *Marchez tout doux, parlez tout bas* de Pierre-Antoine Baudouin (1782) [Fig. 1] illustre, comme dans *La Nuit* (vers

¹⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, p. 99.

1765-67, du même) [Fig. 2], la protection des ombres envers les amants. Pourtant, ce tableau illustre aussi qu'à tout moment la nuit qui les protège peut se métamorphoser en nuit qui les dénonce. Attention à ne pas réveiller les parents... Pareillement, dans le coin gauche de *La Nuit*, une statue facilement reconnaissable, celle de l'*Amour menaçant* de Falconet [Fig. 3], semble veiller sur les amants. Son doigt sur la bouche peut se lire comme une rassurante promesse de discrétion. La nuit gardera le secret de leur chute au clair de lune dans un bosquet. Mais ce geste ne peut-il pas aussi se lire comme une injonction au silence ? Ne faites pas de bruit, soyez vigilants, même au fond des bois, même au cœur de la nuit.



Figure 2 : Emmanuel Jean Nepomucène de Ghendt, d'après Pierre-Antoine Baudouin, *Les Heures du jour : La nuit*, vers 1765-1767, gravure à l'eau forte, collection privée.

En mettant en scène les dangers du silence nocturne, Baudouin a une fois de plus peint un *topos* courant de la littérature érotique¹⁵. L'exemple le mieux connu aujourd'hui en est

¹⁵ Sur le dialogue entre la littérature libertine et l'œuvre de Baudouin, voir Guillaume Faroult, « Fragonard et Baudouin : l'école du libertinage », 2006.

sûrement celui des nuits du Vicomte de Valmont avec sa pupille Cécile de Volanges dans *Les Liaisons dangereuses* (1782). L'aventure se déroule de nuit dans le château de la bonne Mme de Rosemonde. Le libertin doit rejoindre la jeune fille à travers un dédale de couloirs où reposent non seulement la mère de celle-ci mais encore la vieille tante et la proie du séducteur, la très dévote Mme de Tourvel qu'il veut convaincre de sa repentance et de sa bonne conduite. Il est donc hors de question d'être surpris se rendant dans les appartements de l'innocente Cécile. La trahison potentielle d'un bruit dans la nuit est le tout premier obstacle que Valmont doit vaincre après s'être procuré la clef de sa porte. D'abord, « pour pouvoir entrer sans bruit » dans la chambre de Cécile, il l'avait enjointe de prendre auparavant « quelques précautions [...] contre le bruit de la porte et de la serrure¹⁶ » en huilant gonds et verrou. Ensuite, une fois entré, face à une Cécile terrorisée par cette irruption, il la contraint à se soumettre à ses avances en la menaçant du bruit qu'un appel au secours ferait dans le silence nocturne. Certes, ses gens viendraient à son secours, mais comment expliquerait-elle ensuite la présence du Vicomte dans sa chambre fermée à double-tour ? Le bruit, même celui d'un appel à l'aide, est incriminant dans l'univers libertin que décrit Laclos. C'est un motif que Valmont reprend quelques nuits plus tard, toujours pour mieux soumettre la jeune fille à son autorité : « Je m'étais donc promis de faire innocemment quelque bruit, qui pût lui causer assez de crainte pour la décider à prendre, à l'avenir, un asile plus sûr¹⁷. » Pour éviter d'être entendus, prétexte-t-il, c'est elle qui se rendra dans ses appartements. Or, quelle femme respectable, dans le contexte galant de l'Ancien Régime, irait gratter à la porte de son séducteur ? Ainsi, lors de ces leçons de débauche, la peur qu'on les entende la nuit permet à Valmont de prendre la mesure de la corruption de son élève. C'est à lui de demander à la jeune fille d'être discrète : « votre Pupille, qui ne songeait pas à la morale », écrit-il à la marquise de Merteuil, « étouffait de rire à chaque instant [...] Je n'eus pas de peine à lui faire croire qu'elle avait fait un bruit affreux. Je feignis une grande frayeur¹⁸. » L'insouciance de Cécile face à l'ébruitement nocturne de sa corruption révèle à quel point celle-ci s'est délestée de toute décence. On note une transposition du registre habituellement visuel de la pudeur (on doit cacher la nudité¹⁹) à un registre sonore, l'impudicité se dénotant aussi par un manque de retenue dans les sons du plaisir, que ceux-ci soient paroles, bruits du corps (gémissements, rires) ou de l'espace (porte qui grince, lit qui craque, pas sur le

¹⁶ Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, p. 183.

¹⁷ *Ibid.*, p. 255-256.

¹⁸ *Ibid.*, p. 256.

¹⁹ Jean-Claude Bologna écrit qu'à partir du XVII^e siècle se renforceront les incriminations religieuses contre le corps vu et montré : « Cette pudeur de l'acte deviendra pudeur du regard. » (*Histoire de la pudeur*, 1986, p. 157).

plancher). Or, tous ces bruits - nous le verrons bientôt - s'entendent d'autant mieux dans le silence de la nuit.

Ce thème de la nuit menaçante pour les amants par les bruits qu'elle laisse entendre se retrouve dans toute la fiction du XVIII^e siècle. Laclos en aura fait, en 1782, l'un des piliers d'une éducation érotique ainsi que l'une des manifestations les plus tangibles des contraintes matérielles avec lesquelles les libertins devaient composer. Même dans l'univers paillard du *bestseller* philosophico-pornographique du siècle, *Histoire de dom Bougre, Portier des Chartreux* (1741), les corps paraissent contraints par la loi du silence : « Nous nous trahîmes par nos transports [...] elle pouvait se réveiller au bruit que nous faisons²⁰ » ; « [le lit] suivait l'impression de nos corps, il craquait effroyablement²¹. » Même les orgies les plus débridées sont menacées par leur retentissement phonique, se souvient en riant la Félicia de Nerciat. Le vacarme d'une orgie nocturne a révélé aux villageois outrés la débauche ayant cours dans la maison du président :

Une foule de gens amassés devant la maison depuis plusieurs heures prétendent devoir prendre connaissance de ce qui se passe et parlent d'enfoncer les portes. Il est vrai qu'il se fait du haut en bas un tintamarre affreux²².

Ainsi, nous révèle Félicia, même chez soi, porte fermée et volets clos, il faut encore se contrôler. Enfin, même entre époux, le thème de la contrainte sonore est présent. Dans *Jacques le fataliste* (vers 1773-1775), la femme de l'aubergiste refuse d'abord les caresses de son mari par honte (plutôt que par peur) d'être entendus par Jacques à travers la cloison de leur chambre :

Et la femme s'écria : « Ah ! mon homme ! Mais... cet homme qui est là ! – Eh bien ! cet homme ? – Il nous aura peut-être entendus ! – Qu'il ait entendu. – Demain, je n'oserai le regarder²³. »

On voit bien ici avec quelle fluidité le sonore se fond avec le visuel pour la femme qui veut être respectable et respectée. Le bruit, aussi impudique que la vue, lui fera baisser les yeux le lendemain face à celui qui l'aura entendue. C'est qu'il est plus difficile de mettre en place une barrière d'intimité quand les sons entrent en jeu, les verrous et les volets, les murs et les rideaux n'offrant qu'une protection relative. La séparation entre sphère privée et sphère publique, pourtant si facilement protectrice quand il s'agit de se dérober à la vue des autres, se désagrège sur le plan auditif.

²⁰ Jean-Charles Gervaise de Latouche, *Histoire de dom B[ougre], portier des chartreux, écrite par lui-même*, 1741, p. 387 et p. 428-429.

²¹ *Ibid.*, p. 473.

²² Andrea de Nerciat, *Félicia, ou mes fredaines*, 1775, p. 710.

²³ Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, vers 1773-1775, p. 683.

Une somme de précautions en vient nécessairement à composer l'art d'aimer de tout bon libertin. Sade l'exprimera, comme toujours sur un plan extrême, ses quatre roués des *120 journées de Sodome* (1785) allant neutraliser, pour le monde alentours, les hurlements de leurs victimes au fin fond de la Forêt Noire, loin de toute civilisation, derrière les épais murs et les profonds fossés de la forteresse de Silling. Ainsi protégés des curieux qui, interpellés par les cris, viendraient mettre un terme à leurs crimes, les libertins peuvent se livrer pleinement et librement à la jouissance du vacarme. Mais dans un univers simplement « galant » plutôt que sadien, la prudence contre le bruit du plaisir qui retentirait dans la nuit silencieuse se satisfait de mesures simples et concrètes qu'il faut toutefois apprendre pour garantir sa liberté d'aller et venir. Le jeune Thémidore de Godard d'Aucour circule dans des « escaliers dérobés » afin de n'être pas vu et « en pantoufles » pour « s'introduire doucement²⁴ » dans les alcôves la nuit. L'expert en séduction Clitandre incarne l'importance du silence pour ces entrevues nocturnes. Dans *La Nuit et le moment* (1755) de Crébillon, le séducteur se vante du talent « d'ouvrir une porte plus doucement que personne, et de marcher avec une légèreté incompréhensible²⁵ ». On a souvent parlé des avantages de l'invisibilité d'un sylphe, mais Clitandre nous rappelle que tout bon sylphe se doit aussi d'être inaudible. Il doit apparaître et disparaître des chambres qu'il visite sans laisser de traces, que celles-ci soient visuelles (Clitandre sait s'éclipser sans être vu et refaire les lits comme personne²⁶) ou sonores. Dans ce dialogue, les didascalies soulignent justement que les conversations précédant les caresses s'engagent « fort bas », « doucement²⁷ ». Aussi libres soient-ils après le départ de la femme de chambre, Clitandre et Cidalise paraissent relativement limités dans l'expression de leur fougue. On peut dire de leurs amours ce qu'Anne Richardot écrivait à propos de celles des héros de Laclos : elles « paraissent bien peu libres²⁸ ». C'est ce que l'on retrouve encore, quoique dans un registre plus graphique que celui du dialogue « gaze » de *La Nuit et le moment*, dans *Tableaux des mœurs du temps* (vers 1750) de La Popelinière (et peut-être de Crébillon lui-même, comme le croyait Apollinaire). La Comtesse et Montade ont beau être à l'abri dans un boudoir (ou « foutoir » comme le nomme Montade sans détour²⁹), verrous et volets tirés, la peur demeure qu'on entende leurs plaisirs dans la nuit. Un corollaire positif toutefois à ce dangereux silence nocturne : on entend les fâcheux approcher : « Qu'entends-je ? On frappe ! C'est quelqu'un !

²⁴ Claude Godard d'Aucour, *Thémidore*, 1744, p. 538.

²⁵ Claude Crébillon, *La Nuit et le moment*, 1755, p. 613.

²⁶ *Ibid.*, p. 612.

²⁷ *Ibid.*, p. 258.

²⁸ Anne Richardot, « L'école de la contrainte », 2003, p. 97.

²⁹ Alexandre Jean Joseph le Riche de La Popelinière (et Claude Crébillon ?), *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, vers 1750, p. 223.

Ah ! Je suis perdue !... Ne bougez pas... Ne disons mot... Je frémis de peur³⁰ !... » Ce n'est, en fait, que le petit chien de la Comtesse qui gratte à leur porte, mais sous le coup de la frayeur d'être découverts, les amants suspendent leur souffle. Les frémissements, les exclamations, les silences, dans cet univers aussi libertin que contraint, ne signalent pas uniquement - ou pas toujours - le plaisir. Ici, c'est aussi clairement la peur que ces sons communiquent aux lecteurs.

La loi du silence : bruits du corps et danger

Ce *topos* libertin est contemporain de l'intensification du silence imposé à la chair au nom de la civilisation. On a souvent parlé du « masque » du courtisan ; n'oublions pas non plus qu'il doit maîtriser l'art de se taire³¹. L'essor de l'intimité, de la pudeur, de la sphère privée au siècle des Lumières passe par une dissimulation visuelle et spatiale certes, mais elle passe aussi par une mise au silence des expressions-réflexes : crier et rire, pleurer et jouir. Tel est le prix à payer pour ce processus de civilisation que Georges Vigarello décrit comme un « long refoulement, [...] un éloignement du pulsionnel et du spontané. Ce que montre la laborieuse élaboration des étiquettes, des politesses, des contrôles de soi³². » Pour les femmes surtout, rudement soumises aux idéaux de chasteté, il s'agit de ne pas ébruiter leur sexualité. Dans *Tant mieux pour elle* (1760), Voisenon opte pour une indiscretion visuelle : une fontaine ensorcelée imprime sur les baigneuses les portraits de tous leurs amants ; ailleurs cependant, la menace concerne surtout les indiscretions phoniques. On craint qu'une aventure ne « fasse du bruit » (comme on disait alors) le lendemain à cause des indiscretions d'un amant. Mais on craint en outre les indiscretions de son propre corps. Sous sa surface comico-exotique, *Les Bijoux indiscrets* évoque l'angoisse parfois tragique des femmes dont le corps trahit malgré elles tous les secrets de leur intimité. Certaines prudes (ou prudentes) en viennent en effet à bâillonner leurs « bijoux » qui, bientôt, suffoquent dans un mutisme contre-nature. Notons d'ailleurs que même les hommes doivent se surveiller, comme le suggère le conte érotique *Le Grelot, ou etc. etc.* de Baret, où un ensorcellement remplace les testicules du protagoniste par un grelot qui trahit chacun de ses émois. De tels textes révèlent que les désirs ou les plaisirs défendus étaient perçus comme dangereusement bruyants. S'il est facile de masquer ses rougeurs, de se dérober à la vue des autres sous un voile ou dans l'obscurité, il l'est beaucoup moins d'imposer silence

³⁰ *Ibid.*, p. 233.

³¹ À ce sujet, voir l'ouvrage de Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, 1988. Notons quelque chose d'intéressant : lorsqu'un visage ne laisse rien paraître, on disait de lui alors qu'il était « silencieux ».

³² Georges Vigarello, *Histoire du corps : de la Renaissance aux Lumières*, 2005, p. 11.

à un corps qui, dans ces contes libertins en tout cas, paraît n'être que difficilement tenu en bride.

Nul besoin toutefois d'avoir recours à la féerie pour entendre la voix du désir, des frustrations et de la jouissance. Si on *lit* le corps - ses rougissements, ses larmes, ses sourires - on l'*écoute* aussi : Valmont guette le moindre soupir, sanglot ou tremblement dans la voix de la dévote Mme de Tourvel ; Félicia traque les rires qui trahissent les façades sérieuses. Et dans les nombreux épisodes de méprises nocturnes où, dans le noir, les amants se confondent (l'adultère, à cette époque pré-électrique, pouvant apparemment se commettre par erreur)³³, ce sont les gémissements qui accusent du plaisir pris avec un autre que le partenaire attendu³⁴. En ces temps matérialistes où les ressorts cachés de la machine humaine se déduisent de leurs manifestations extérieures, la vérité sexuelle d'un individu était conçue comme potentiellement décelable à travers les sons-réflexes de son corps. Charlotte Burel explique :

ce corps n'a rien de mystérieux : pour qui sait observer, il est un livre où l'on peut lire les règles articulées d'un code, un peu à la façon des figures de Le Brun, inspirées des traités des passions de l'âme de Descartes, où chaque passion est censée dire clairement son nom³⁵.

Et Hélène Cussac de rajouter à cette notion celle de la domination graduelle du sens de l'ouïe au siècle des Lumières dans la compréhension des passions humaines :

Ainsi l'ouïe, sous l'influence du sensualisme lockien, se distingue-t-elle de plus en plus du regard et finit-elle par pénétrer la langue des écrivains et des penseurs car elle devient miroir d'un être humain qui ne se limite plus à la seule pensée et à la seule raison classiques. La langue sonne car elle est désormais émise par un sujet sentant et non plus exclusivement pensant. [...] La langue peint désormais le bruit des passions qui s'interposent entre le monde et l'écriture³⁶.

Pour comprendre ce qui anime l'humain, il suffirait de prêter l'oreille. Mais pour bien l'entendre, encore faudrait-il imposer le silence à la raison, à la vertu et au vacarme de l'activité diurne.

³³ C'est en tout cas ce que revendique Jean-François Fournel dans son *Traité de l'adultère, considéré dans l'ordre judiciaire*, 1778, p. 95-96. Voir aussi à ce sujet Alain Cabantous, *Histoire de la nuit : XVII^e-XVIII^e siècles*, 2009, p. 85.

³⁴ Cette conception du son comme détenant une vérité sexuelle se retrouve dans la législation du viol au dix-huitième siècle : « La violence sexuelle commence avec ce qui en est entendu. [...] La femme violente n'existe que projetée dans ses effets sur les gens [...]. Tout silence compromet la preuve jusqu'à exclure l'idée même de viol » Georges Vigarello, *Histoire du viol (XVI^e-XX^e siècle)*, 1998, p. 49-50.

³⁵ Charlotte Burel, « Le discours du corps, achèvement du discours verbal ? Le cas des *Heureux orphelins* de Crébillon fils », 1999, p. 143.

³⁶ H. Cussac, « Espace et bruit », *op. cit.*, p. 49.

Pornophonie et bruits vitaux et plaisir

Deux éléments entrent en jeu dans ce *topos* : celui, d'une part, de la nuit qui amplifie le bruit secret, nous y reviendrons, et celui, d'autre part, d'un lien entre le sonore et le sexuel. Comme si le moindre bruit, surtout dans le silence de la nuit, avait toujours déjà une connotation sexuelle. Notons d'abord que le lexique de l'acoustique se prête naturellement aux dérivations sémantiques. Comme l'explique l'*Encyclopédie*, l'ouïe « est une sensation excitée, » « le bruit consiste dans un vif tremoussement, » « une collision propre à exciter un frémissement³⁷ ». Pour Pascal Quignard, l'essence même du sonore est d'être sexuel. L'ouïe serait une expérience primaire de corporéité et de contact qui transcenderait l'espace :

Entendre, c'est être touché à distance. Le rythme est lié à la vibration. C'est en quoi la musique rend involontairement intimes des corps juxtaposés. [...] Le son ne s'émancipe jamais tout à fait d'un mouvement du corps qui le cause et qu'il amplifie [...] l'audition du sonore ne se sépare jamais du coït sexuel³⁸.

En retour, le vocabulaire du plaisir se confond volontiers avec celui de la musique. Au XVIII^e siècle, duos, préludes et accords ont souvent un sens érotique sous-jacent et peuvent même décrire une scène sexuelle. C'est ce qu'exploite au long cours le mélomane Andrea de Nerciat dans *Félicia* : les instruments symbolisent facilement les parties du corps dont il convient de savoir jouer, les mauvais musiciens sont toujours mauvais amants, et celles qui chantent sans talent sont ordinairement des maîtresses sans grâce. Le champ lexical de la musique permet à Nerciat de présenter la volupté comme une harmonie entre deux désirs et deux corps.

Au-delà d'une philosophie heureuse du plaisir, toutes ces métaphores musicales participent d'une écriture qui veut transporter ses lecteurs dans les scènes érotiques par l'ouïe. À travers ces images sonores mais aussi à travers les points de suspension, les mots coupés, les phrases inachevées, les exclamations et les didascalies, le lecteur entend toute la force vitale du corps : le souffle (ou son manque), le rythme du plaisir, le désordre des passions. En ce sens, le dialogue de *La Nuit et le moment*, s'il n'est pas pornographique, est toutefois bel et bien pornophonique. Par la retranscription directe du discours mais surtout par les ellipses qui ponctuent le dialogue, on entend le frisson érotique de Cidalise : « Tu troubles... tu pénètres... tu accables mon âme !... Mais sens-tu comme je t'aime ?... je ne me connais plus, je meurs de ton amour et du mien³⁹. » Le lecteur n'est pas mis dans la position du voyeur (aucune

³⁷ *Encyclopédie*, art. OUIE.

³⁸ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, 1996, p. 108-109.

³⁹ Crébillon, *La Nuit et le moment*, p. 593.

description, par exemple, du corps des amants, de leurs poses, de leurs mouvements) mais bien plutôt de l'auditeur. Crébillon joue avec les limites de la décence en nous amenant - sans pourtant rien nous « montrer » (il n'y a peut-être même rien à voir : il faut en effet imaginer un clair-obscur assez épais régnant derrière les rideaux de lit), ni même sans un mot qui choquerait la décence - au cœur de la chambre à coucher, au plus près du lit de Cidalise.

Crébillon cherchait-il à échauffer ses lecteurs ? Le son d'un corps désirant ou jouissant est en effet réputé aphrodisiaque. Ovide le remarquait déjà dans son *Art d'aimer* : « les plaintes mêlées d'un tendre murmure, les doux gémissements, et ses paroles, agaçantes [...] stimulent l'amour⁴⁰ ». Nul besoin d'être libertin pour y être sensible. Le très vertueux Saint-Preux de Rousseau se remémore avec délectation des soupirs de Julie : « rends-moi ce réveil plus délicieux encore, et ces soupirs entrecoupés, et ces douces larmes, et ces baisers qu'une voluptueuse langueur nous faisait lentement savourer, et ces gémissements si tendres⁴¹. » De telles descriptions signalent le raffinement des amants dans leur sensualité puisqu'on les voit prêter attention aux moindres stimulations de chaque sens. Aux traditionnels sens de la vue et du toucher vient s'ajouter celui de l'ouïe dans cette école de la volupté.

Les amants de la littérature libertine s'entre-stimulent donc par leurs soupirs ou ... ceux des autres. Les héros du *Portier des Chartreux* et de *Margot la ravaudeuse* (1753) sont éveillés à l'amour par une séance non pas de voyeurisme mais plutôt d'« auditeurisme ». La scène primaire, pour le futur dom Bougre, commence par un bruit qui sollicite le désir de voir puis celui de faire :

Je fus tout à coup réveillé par de violentes secousses que j'entendis donner à la cloison. Je ne savais que penser de ce bruit ; il redoublait. En prêtant l'oreille, j'entendis des sons émus et tremblants, des mots sans suite et mal articulés. « Ah ! doucement, ma chère Toinette, ne va pas si vite ! Ah ! coquine ! tu me fais mourir de plaisir ! ... Va vite ... Eh ! vite ... Ah ! ... je me meurs ! ... » [...] L'inquiétude où j'étais fit bientôt place à la curiosité⁴².

L'éveil érotique de la jeune Margot de Fougeret de Monbron reprend fidèlement le modèle du *Portier des Chartreux* en étant associé aux sons du plaisir dans la nuit :

À mesure que je grandissais, je dormais d'un sommeil plus interrompu, et devenais plus attentive aux actions de mes compagnons de couche. [...] Alors ils poussaient de gros soupirs en articulant à voix basse les mots les plus tendres que la passion leur suggérât. Cela me mettait dans une agitation insupportable. Un feu dévorant me consumait : j'étouffais ; j'étais hors de moi-même⁴³.

⁴⁰ Ovide, *L'Art d'aimer*, vers 1 ap. J.-C., vol. II, vers 721.

⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la nouvelle Héloïse*, 1761, p. 148.

⁴² Gervaise de Latouche, *Le Portier des Chartreux*, p. 336-337.

⁴³ Louis Charles Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse*, 1748, p. 804.

Il s'agit en fait d'un *topos* de la littérature libertine que décline encore Nerciat. Pour sa Félicia, si une telle scène ne marque pas un éveil sensuel, on y retrouve les mêmes effets aphrodisiaques. Elle jouit aussi en solitaire du son de ce qui se passe à côté d'elle dans le noir, l'ouïe retrouvant toute sa nature « quignardienne » de friction traversant l'espace pour mieux faire vibrer des corps à distance :

Bientôt les doux accents de ses ravissements m'intéressèrent [...] la part que je l'entendais prendre aux travaux de l'heureux prosélyte, allumait en moi mille feux [...] L'écho de leurs plaisirs retentit plusieurs fois en moi. [...] Je m'endormis au doux murmure de leurs voluptueuses caresses⁴⁴.

Ces exemples nous rappellent que si la nuit au XVIII^e siècle appartenait à la sphère intime, c'est parce que ses ténèbres dérobaient les corps à la vue, pas forcément parce qu'elle les séparait. Les chambres voire les lits se partagent encore souvent à l'époque, et les couples, qu'ils soient clandestins ou non, doivent composer avec la présence tout près d'eux d'oreilles indiscrettes.

Dans ces exemples, les bruits du plaisir sont entendus par accident, mais dans *Les Sonnettes* de Guillard de Servigné, une telle pornophonie est recherchée. Une scène de voyeurisme des plus traditionnelles dans les premières pages (notre héros observe par sa fenêtre une jeune femme dénudée et emportée par les plaisirs de la lecture) cède bientôt le pas à un « voyeurisme auditif » promis par le titre. Un vieux libertin a fait installer dans son château tout un mécanisme reliant les matelas de ses convives à un tableau de sonnettes près de son lit afin d'entendre les « hymnes à l'amour » se jouant dans les chambres la nuit :

Les sonnettes étaient placées à l'entour ; chacune avait son étiquette et portait le nom des dames qui occupaient alors les chambres. Les tons étaient distincts et en accord ; *dans le silence de la nuit*, leur variété et leurs rencontres différentes faisaient un carillon si agréable qu'on eût cru entendre des hymnes à l'amour. Les sons étaient une vive représentation des mouvements qui les occasionnaient : au commencement mesurés, ensuite rapides, peu après confondus, plus marqués enfin, se ralentissant et cessant par degrés⁴⁵.

Quoiqu'il faille toutefois noter que les bruits désordonnés du plaisir (cris, gémissements, grincement des lits et autres) sont ici transformés en musique par le carillon des sonnettes, on y retrouve néanmoins la notion d'accord si chère à la Félicia de Nerciat. On y lit aussi une métamorphose du fracas profane des corps en une musique sacrée, et une *ekphrasis* mise sens

⁴⁴ A. de Nerciat, *Félicia*, p. 676-677.

⁴⁵ Jean-Baptiste Marie Guillard de Servigné, *Les Sonnettes*, 1749, p. 1013, emphase ajoutée.

dessus dessous puisqu'il s'agit d'une « représentation » musicale d'une scène visuelle. Pour ces voluptueux isolés à la campagne ou dans une petite maison, la nuit offre une acoustique idéale. Sur fond du « silence de la nuit » ces « hymnes à l'amour » n'en seront que mieux entendus.

L'essence du genre « nocturne » : cymbaliser

D'où (en partie) le recours au décor nocturne dans la fiction érotique des Lumières. Son rôle dans l'intrigue n'est pas seulement de dissimuler les rendez-vous interdits au grand jour. La nuit sert encore à faire entendre les désirs eux aussi interdits, ou tout simplement inaudibles, de jour. Le silence nocturne, les ténèbres, la solitude et le calme créent une forme de vide autour des noctambules. Dans ce vide, le moindre son, comme la moindre lueur ou la moindre émotion, se retrouve multiplié, amplifié. Baldine Saint-Girons rejoint Bachelard, Durand, Quignard et Jankélévitch quand elle écrit que « la nuit intensifie les résonances⁴⁶. » Cette résonance nocturne, comme une onde de choc, en vient à faire vibrer quelque chose au plus profond de soi ; à moins que ce ne soit ce que l'on porte au plus profond de soi qui se fait entendre dans la nuit en résonnant dans le silence des ténèbres : « La nuit me fait tressaillir de concert avec elle⁴⁷ », ajoute Baldine Saint-Girons. C'est précisément cet écho d'un frisson intérieur et secret que la nuit permet aux auteurs libertins de faire entendre à leurs lecteurs.

Le plus beau nocturne de la fiction libertine, *Point de lendemain* (1777) de Vivant Denon, témoigne de la sensibilité de son époque pour cet effet de nuit quand se mêlent ombres et silence. Le narrateur Damon et la belle Mme de T*** qu'il suit pour une nuit d'été sans lendemain deviennent graduellement réceptifs à cette atmosphère toute particulière d'un nocturne qui suggère qu'il y a, sous la surface profane des apparences, une dimension sacrée qui se laisserait entendre dans le silence de la nuit :

Denon actualise une écriture susceptible de donner l'extase mystérieuse qui se dégage d'un nocturne. En fait, le silence exerce une forte emprise sur le jeune protagoniste, en éveillant les sensations qui répondent peut-être à une expérience du narrateur⁴⁸.

D'abord, le silence fait peur : « le silence vint, on l'entendit (car on entend quelquefois le silence) : il effraya⁴⁹ ». Nous n'en sommes encore qu'au début du texte et de cette nuit d'initiation ; le jeune libertin et sa compagne sont encore des bons vivants comme les autres à

⁴⁶ Baldine Saint-Girons, *Les Marges de la nuit : pour une autre histoire de la peinture*, 2006, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸ Giulia Toso Rodinis, « *Point de lendemain* et la suggestion du silence », 2001, p. 130.

⁴⁹ V. Denon, *Point de lendemain*, p. 80.

l'image du libertin de Pascal que « le silence éternel de ces espaces infinis [...] effraie⁵⁰. » On peut se demander si Denon se souvenait de Pascal en mentionnant la frayeur du silence nocturne, ou si l'allusion ne fait référence qu'à un malaise des plus mondains éprouvé lorsque le dialogue de séduction perd de sa vigueur, dénotant un manque d'intérêt ou d'esprit chez les deux amants et réclamant un nouveau sujet de conversation au risque de voir l'aventure s'arrêter là. Quoi qu'il en soit, la nuit marque doucement son emprise sur ces deux flâneurs. Enveloppés dans son silence et graduellement familiarisés avec les ombres de cette nuit, ils commencent à déceler les accords harmonieux entre leurs désirs et la Nature : « Nous n'avions pas entendu que la rivière, qui baignait les murs du pavillon, rompait le silence de la nuit par un murmure doux qui semblait d'accord avec la tendre palpitation de nos cœurs. L'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet⁵¹. » Dans cette conceptualisation de la nuit comme caisse de résonance d'un mystère quasiment inaudible (ici, celui d'un désir naturel, c'est-à-dire aussi pur qu'impétueux), il est difficile de distinguer d'une part la notion objective selon laquelle dans la nuit, le moindre effet est amplifié (qu'on soit sur un plan acoustique, psychologique ou optique) et d'autre part une tradition humaine qui fait de la nuit (peut-être pour cette raison, d'ailleurs) un espace-temps épiphanique, un moment privilégié pour une communion avec les mystères sacrés⁵². La nuit, parce qu'elle est silencieuse, révélerait, aux autres et parfois à soi-même, une vérité enfouie. Force de l'instinct de la nature pour les promeneurs de Denon à l'instar des autres personnages de la fiction libertine, c'est une puissance primordiale qui se fait entendre dans le silence de la nuit pour Vladimir Jankélévitch :

La rumeur magique de chaque nuit s'est éveillée. Ceux qui ne dorment pas savent retrouver dans la nuit un témoin de l'origine des temps et comme la revanche de ces forces élémentaires que chassera de nouveau, au grand jour revenu, le vent du nord de la raison⁵³.

Ainsi, en faisant de la nuit un espace-temps propice aux dévoilements inconcevables ou inaccessibles de jour, les auteurs libertins jouent avec les configurations traditionnelles de la nuit : locus d'inspiration des poètes ou des épiphanies des saints, la nuit devient chez eux le décor des révélations des secrets du corps, pour le meilleur comme pour le pire.

Le *topos* libertin des bruits nocturnes dont on craint l'indiscrétion doit donc être rapproché de celui des rêves à cette époque qui les comprend désormais comme surgissant non

⁵⁰ Pascal, *Pensées*, 1670, fr. 187, p. 161.

⁵¹ V. Denon, *Point de lendemain*, p. 83.

⁵² La fonction épiphanique de la nuit dans les cérémonies sacrées a été étudiée notamment par les études anthropologiques de Mircea Eliade (*Le Sacré et le profane*, 1957) et Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969).

⁵³ Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, 1957, p. 19.

plus d'un pouvoir externe divin ou maléfique, mais bien plutôt des profondeurs mystérieuses du Soi⁵⁴. Quand Diderot traque le rêve de d'Alembert, c'est pour surprendre ce que dirait ce grand homme quand son esprit est libéré du contrôle de la raison. Idem pour le mari jaloux des *Sacrifices de l'amour* (1771) de Dorat : « Le barbare ! Il tyrannisait jusqu' [au sommeil de sa femme], il veillait à côté d'elle, avec la pâle inquiétude du soupçon, pour tâcher de surprendre, dans ses rêves, quelques sentiments cachés⁵⁵. » Parfois, ces indiscretions nocturnes s'adressent au rêveur lui-même, comme dans *Le Sylphe* (1730) de Crébillon. Là, c'est la voix de ses propres désirs, étouffés de jour, que la rêveuse entend à travers la voix d'un séducteur invisible⁵⁶.

Toutes ces scènes libertines peuvent ainsi se lire comme de véritables nocturnes au sens qu'en donne Paulette Choné : « Les tableaux nocturnes ont la faveur de ce mode lyrique où prolifèrent l'indicible et la profondeur⁵⁷. » On y retrouve bien l'indicible (le désir à taire) et la profondeur (la vitalité enfouie sous les masques silencieux de la décence). Par les songes révélateurs ou les bruits indiscrets du plaisir, la nuit dans la fiction érotique des Lumières donne voix à cette indicible profondeur qu'est le désir. Le roman libertin se fait roman d'éducation quand le silence de la nuit sert à révéler aux personnages et aux lecteurs toute l'impétuosité du corps sensible et la futilité de le contraindre.

Prêter l'oreille aux bruits de la nuit dans la fiction libertine aura contribué un peu, je l'espère, aux discussions actuelles sur l'importance du son au siècle des Lumières. Il s'agissait ici de montrer que la fiction érotique revisite les thèmes de la nuit qui aveugle d'un côté, et qui, de l'autre, offre au noctambule un entendement aiguisé de soi et du monde. Les auteurs libertins font des résonances de l'ombre un topos complexe autour duquel peut se jouer le drame du corps et de sa mise sous silence à l'aube de l'ère moderne. Les amants sont libres de se voir mais pas pour autant tout à fait libres de laisser s'exprimer leurs désirs. L'amour est menaçant. Ni le verrou d'un Fragonard ni les ombres de la nuit ne suffisent ; il faut aussi aux amants le doigt sur la bouche du dieu de Falconet. Or, ce sont peut-être précisément les résonances

⁵⁴ C'est l'apport de la pensée renaissante à cette conception profane du rêve. Voir Daniel Ménager (éd.), *La Renaissance et la nuit*, 2005. Sur le rêve comme révélation des profondeurs de l'inconscient au dix-huitième siècle, voir les travaux suivants : Tom Conner (éd.), *Dreams in French literature : the persistent voice*, 1995 ; Lester G. Crocker, « L'analyse des rêves au dix-huitième siècle », 1963 ; Bernard Dieterle et Manfred Engel eds., *The Dream and the Enlightenment / Le Rêve et les Lumières*, 2003 ; Philippe Martin, « Corps en repos ou corps en danger ? Le sommeil dans les livres de piété (seconde moitié du dix-huitième siècle) », 2000 ; Jean Sgard (éd.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, 1996.

⁵⁵ Claude-Joseph Dorat, *Les Sacrifices de l'amour*, 1771, p. 60.

⁵⁶ Voir les études de Thierry Viart à ce sujet : « *Le Sylphe*, ou les lumières d'une allégorie », 1996, et « La voix du désir chez Crébillon. Une esthétique de la suggestion », 2001.

⁵⁷ Paulette Choné, *L'Âge d'or du nocturne*, 2001, p. 14.

philosophiques du topos du corps bavard malgré lui qui font de ces scènes de nuit de véritables « nocturnes ». Du silence de la nuit se détachent des indiscretions qui sont autant de « De Profundis » du désir ; à moins que l'on ne décèle, dans ces accords libertins, les échos triomphants d'un « Gloria », l'irréductibilité de la force vitale humaine à l'ombre et au silence.



Figure 3 : Étienne Maurice Falconet, *Cupidon assis* (connu comme *L'Amour menaçant*), marbre, Amsterdam, Rijksmuseum, © M. Ganofsky.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma vie*, 1789-1798, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 2013, 3 vol. [G. Lahouati et M.-F. Luna (éds.)]

CREBILLON, Claude, *La Nuit et le moment, ou les matines de Cythère, dialogue* (1755), *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier (Bibliothèque du XVIII^e siècle), 1999-2002, 4 vol., vol. 2, p. 531-614 [J. Sgard (éd.)].

D'ALEMBERT, Jean LE ROND et Denis DIDEROT (éds.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772.

DENON, Dominique Vivant, *Point de lendemain* [1777], dans *Vivant Denon : Point de lendemain, suivi de Jean-François de Bastide : La Petite Maison*, Paris, Gallimard, (Folio), 1995, p. 71-104 [M. Delon (éd.)].

- DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste*, vers 1773-1775, dans *Contes et romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. 667-885 [M. Delon (éd.)].
- DORAT, Claude-Joseph, *Les Sacrifices de l'amour* [1771], Paris-Genève, Slatkine, 1996 [R. Trousson (éd.)]
- FOUGERET DE MONBRON, Louis Charles, *Margot la ravaudeuse*, 1748, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, 2 vol., vol. I, p. 801-863 [P. Wald Lasowski (éd.)].
- FOURNEL, Jean-François, *Traité de l'adultère, considéré dans l'ordre judiciaire*, Paris, Bastien, 1778.
- GODARD D'AUCOUR, Claude, *Thémidore*, 1744, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, 2 vol., vol. 1, p. 501-583 [P. Wald Lasowski (éd.)].
- GHUILLARD DE SERVIGNE, Jean-Baptiste Marie, *Les Sonnettes*, 1749, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, 2 vol., vol. 1, p. 879-1032 [P. Wald Lasowski (éd.)].
- LACLOS, Pierre Ambroise François Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1979, p. 1-386 [L. Versini (éd.)].
- LA POPELINIERE, Alexandre Jean Joseph le Riche de (et Claude Crébillon ?), *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, vers 1750, dans *L'Œuvre de Crébillon le fils*, Paris, s. éd. (Bibliothèque des curieux), 1911, p. 15-277 [G. Apollinaire (éd.)].
- LATOUCHE, Jean-Charles Gervaise de, *Histoire de dom B[ougre], portier des chartreux, écrite par lui-même*, 1741, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, 2 vol., vol. I, p. 333-496 [P. Wald Lasowski (éd.)].

NERCIAT, Andrea de, *Félicia, ou mes fredaines*, 1775, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, 2 vol., vol. II, p. 591-872 [P. Wald Lasowski (éd.)].

OVIDE, *L'Art d'aimer*, vers 1 après J.-C, Paris, Fayard/Mille et Une Nuits (La Petite Collection), 1998.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, 1670, Paris, Gallimard (Folio), 2004 [M. Le Guern (éd.)].

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, 1761, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1959-1995, 5 vol., vol. II, p.1-793 [B. Gagnebin et M. Raymond (dir.)].

Sources secondaires

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 1986.

BUREL, Charlotte, « Le discours du corps, achèvement du discours verbal ? Le cas des *Heureux orphelins* de Crébillon fils », dans Annie RIVARA et Guy LAVOREL (éds.), *L'Œuvre inachevée. Actes du colloque international, 11 et 12 décembre 1998*, Lyon, C.E.D.I.C., 1999, p. 141-149.

CABANTOUS, Alain, *Histoire de la nuit : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2009.

CHONE, Paulette, *et al.*, *L'Âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard NRF (Paris-Musées), 2001.

CONNER, Tom (éd.), *Dreams in French literature : the persistent voice*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

COURTINE, Jean-Jacques et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Paris, Rivages, 1988.

COUTURIER-HEINRICH, Clémence, Introduction à *L'Ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle*, *Revue germanique internationale*, 27, 2018, p. 5-19.

CROCKER, Lester G., « L'analyse des rêves au dix-huitième siècle », Oxford, Voltaire Foundation (SVEC), vol. XXIII 1963, p. 271-310.

- CUSSAC, Hélène, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », dans Clémence COUTURIER-HEINRICH (éd.), *L'Ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle*, *Revue germanique internationale*, 27, 2018, p.101-120.
- , « Anthropologie du bruit au Siècle des Lumières », dans Actes du Colloque *Bruits*, ENS Louis-Lumière / Cité du cinéma, déc. 2015, *L'Autre musique*, 2016, vol. IV. En ligne : <https://www.lautremusique.net/images/Page/90/56f945375f047.pdf>
- , « Espace et bruit. Le monde sonore dans la littérature française du XVIII^e siècle », *L'Information littéraire*, 2006, vol. LVIII, n° 2, p. 46-50.
- DIETERLE, Bernard et Manfred ENGEL (éds.), *The Dream and the Enlightenment*, Paris, Honoré Champion (Études internationales sur le 18^e siècle), 2003.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, 1957, Paris, Gallimard, 1965.
- ELIAS, Norbert, *The Civilizing Process. The history of manners*, Oxford, Blackwell, 1978 [E. Jephcott (trad.)].
- FAROULT, Guillaume, « Fragonard et Baudouin : l'école du libertinage », dans Guillaume FAROULT (éd.), *Fragonard amoureux, galant et libertin*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2016, p. 122-143.
- GANOFSKY, Marine, *Night in eighteenth-century French libertine fiction*, Liverpool, Liverpool University Press (Oxford University Studies in the Enlightenment), 2018.
- GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au dix-huitième siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.
- HERMAN, Jan, « Séduction des arts, arts de la séduction », dans Nathalie KREMER (éd.), *Roman libertin et le roman érotique. Actes du colloque de Chaudfontaine des 9, 10 et 11 Novembre 2002*, Liège, Céfal, 2005.

De la Renaissance aux Lumières, dans *Histoire de la vie privée*, Philippe ARIES et Georges DUBY (éds.), Paris, Seuil, vol. III, 1985.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Paris, Albin Michel, 1957.

MARTIN, Philippe, « Corps en repos ou corps en danger ? Le sommeil dans les livres de piété (seconde moitié du dix-huitième siècle) », *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, 2000, vol. LXXX, 2, p. 247-262.

MENAGER, Daniel, *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, 2005.

QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996.

RICHARDOT, Anne, « L'école de la contrainte », dans Patrick Wald LASOWSKI (éd.), *Libertin, mon ami*, *Revue des Sciences Humaines*, 271, 2003, p. 89-98.

SAINT-GIRONS, Baldine, *Les Marges de la nuit : pour une autre histoire de la peinture*, Paris, L'Amateur, 2006.

SAUVAGE, Emmanuelle, *L'Œil de Sade. Lecture des tableaux dans Les Cent vingt journées de Sodome et les trois Justine*, Paris, Honoré Champion (Les Dix-Huitièmes Siècles), 2007.

Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, Jean SGARD (éd.), Grenoble, Ellug, 1996.

STAROBINSKI, Jean, *Le Remède dans le mal : critique de la légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.

TOSO RODINIS, Giulia, « *Point de lendemain* et la suggestion du silence », dans Francis CLAUDON et Bernard BAILLY (éds.), *Vivant Denon. Colloque de Chalon-sur-Saône (7-8 mai 2001)*, Chalon-sur-Saône, Comité Vivant Denon, 2001, p. 127-145.

VIART, Thierry, « La voix du désir chez Crébillon. Une esthétique de la suggestion », dans Jacques WAGNER (éd.), *La Voix dans la culture et la littérature françaises, 1713-1875*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 275-282.

—, « *Le Sylphe, ou les lumières d'une allégorie* », dans *Crébillon fils, Revue d'histoire littéraire de la France*, 96, 1996, p. 111-121.

Histoire du corps : de la Renaissance aux Lumières, Georges VIGARELLO (dir.), Paris, Seuil (Points Histoire), 3 vol., 2011.

Histoire du viol (XVI^e-XX^e siècle), Georges VIGARELLO (dir.), Paris, Seuil (L'Univers historique), 1998.

WAGNER, Jacques, « La voix pensée, la voix représentée, la voix pratiquée dans la culture et la littérature françaises de 1713 à 1875 », dans Jacques WAGNER (éd.), *La Voix dans la culture et la littérature françaises, 1713-1875*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 13-22.