

Les Cahiers
du CRH

Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques

Archives

33 | 2004

Stratégies de l'équivoque

De l'allusion obscène au théâtre de la débauche. Le palimpseste obscène de Pierre-Corneille Blessebois

Sophie Houdard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/242>

DOI : [10.4000/ccrh.242](https://doi.org/10.4000/ccrh.242)

ISSN : 1760-7906

Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2004

ISSN : 0990-9141

Référence électronique

Sophie Houdard, « De l'allusion obscène au théâtre de la débauche. Le palimpseste obscène de Pierre-Corneille Blessebois », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/242> ; DOI : [10.4000/ccrh.242](https://doi.org/10.4000/ccrh.242)

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

De l'allusion obscène au théâtre de la débauche. Le palimpseste obscène de Pierre-Corneille Blessebois

Sophie Houdard

Mon péché me faisait peur quand j'envisageais le
ciel, mais je le trouvais si beau quand je regardais
la terre que même je ne doutais point que les
hommes ne m'en dussent avoir beaucoup
d'obligation [...]

Pierre-Corneille Blessebois, *Le Zombi du Grand-
Pérou.*

- 1 ÉRECTION. Ne se dit qu'en parlant des monuments. « L'érection de Hercule Farnèse a eu lieu hier aux Tuileries : beaucoup de dames y assistaient. » *Journal Officiel*¹
- 2 L'aphorisme sentencieux est chez Flaubert la posture même du discours sérieux, « officiel », légal, des clichés où se drape la pudeur d'un siècle bourgeois. Formidable raccourci mimétique du dispositif de l'allusion et de sa condamnation, le cliché flaubertien doit être arrangé « de telle manière que le lecteur ne sache pas si l'on se fout de lui ou non »², selon le régime risqué d'une écriture ironique, indirecte, qui fait de la littérature le lieu à la fois manifeste et dissimulé d'une interprétation que le lecteur doit « trouver », en se faisant l'apprenti d'une lecture entre les lignes.
- 3 L'allusion sexuelle traverse, avec la nécessité de l'idée reçue, la littérature et le discours non littéraire, montrant ensemble que la langue et le discours « officiel » doivent éviter le mélange des sexes, terreur de la morale et de l'hygiène du XIX^e siècle.
- 4 Dès le XVII^e siècle, l'affaire du « ruban » de *L'École des femmes* fait voir – grâce à un même dispositif d'ironie critique dont Molière avait le secret –, que sous les mots honnêtes se dissimule, de manière transparente, l'« ordure », la saleté³. Car si l'érotique et le sexuel sont depuis toujours le thème privilégié du double sens que le rire ou le scandale sanctionnent, ils sont surtout le moteur par excellence de toute forme d'énonciation

double et de tout dispositif scénique du langage, dès lors qu'ils font de la communication un « jeu de rôles » qui excommunie tous ceux qui y seraient sourds et aveugles. La saleté, l'ordure sexuelle sont donc à la fois des thèmes et des manifestations inévitables de l'ordre langagier et moral. Car la question du propre et de la propriété langagière au XVII^e siècle est sans doute le symptôme même de la question plus générale du mélange des genres, de la hantise de l'hybride et de l'hétérogène dans tous les domaines.

- 5 On peut se demander si le fait que le sexuel et l'obscène apparaissent tant dans la réflexion libertine du XVII^e siècle ne tient pas d'abord au fait que le libertinage lui-même est pour ses plus grands détracteurs, qui sont aussi ceux qui le définissent, un « pot-pourri » d'hétérodoxies et d'idées subversives, un monde de « gueux », une « décoction de barbarie »⁴, comme si l'émergence des mots sales et de la sexualité dans le cadre de la communication littéraire et philosophique était le signal même que s'inaugure, avec l'écriture libertine, un espace complexe d'expression et de divulgation du sens, à la fois non univoque (dans ses formes et ses genres) et non autorisé (dans ses objets).
- 6 Loin d'être un élément insignifiant de la production libertine, le thème érotico-sexuel est, au contraire, au cœur de ses réflexions sur les stratégies d'écriture et de lecture comme sur les usages sociaux et normes des mots et des corps. La devinette salace, l'allusion obscène, mais aussi l'apologie ouverte de la débauche, constituent donc ensemble un art d'écrire et un art de vivre, une philosophie en somme dont la littérature, par les ambiguïtés et les jeux qu'elle ménage, est l'instrument privilégié.

Le rayon des livres impurs

- 7 Dans l'un des chapitres de sa *Bibliothèque française* (1664), Charles Sorel entreprend d'inscrire au patrimoine romanesque le genre du roman comique maintenant que Paul Scarron a fait paraître son *Roman comique*⁵ et actualisé une forme paradoxale qui mêle extravagance et sujet bas aux prestiges neufs de la dignité romanesque. La légitimation du genre à laquelle s'emploie Sorel l'amène à distinguer le *roman comique* des libertés prises par l'*histoire comique* d'origine picaresque espagnole et à recadrer les éditions successives de l'*Histoire comique de Francion* qui, depuis 1623, ont opéré le « redressement » d'une littérature « basse » au statut d'un genre élevé et acceptable⁶. L'entreprise de reconnaissance générique suppose, comme toujours, un effort de classement, de hiérarchie et de distinction dont Sorel, à partir de ses propres corrections antérieures, élabore ici les critères. Or, ce qui, selon lui, peut parasiter le bon fonctionnement de la communication littéraire au moment où il entreprend ce cadrage et qui rend le premier *Francion* désormais irrecevable, c'est qu'il appartient à une époque de *franchise* désormais révolue :

[...] on considerera qu'il faut excuser un livre ancien, qui a été fait en un temps où des Auteurs fort sages et fort modestes, pouvoient raconter des choses plaisantes dans leurs livres, sans qu'on s'en formalisât ; qu'on avoit alors autant de franchise qu'on a aujourd'hui d'hypocrisie et que plusieurs ne se defendent point de faire ce qu'ils apprehendent de dire⁷.

- 8 S'il faut « excuser » le premier *Francion*, c'est de n'avoir pas toujours pu se purger des « choses impures », des « paroles impudiques » et des libertés que mêlaient volontiers les auteurs du premier XVII^e siècle, « sans qu'on s'en formalisât ». La défense des licences d'antan s'assortit ici d'un réquisitoire contre les pudeurs du présent drapé dans la morale et la dictature de l'apparence des « Scrupuleux du Siècle ». Sorel met, on le voit, en

évidence le rôle normalisateur de ce classement générique qui doit bannir désormais les formes hybrides, où les « choses » basses et les « paroles impudiques » pouvaient cohabiter – comme ils le faisaient dans l'histoire comique et satyrique – avec le dessein correctif et plaisant des auteurs : l'hybride, cette « union libre » esthétique⁸, perturbe désormais une époque qui exige, dans la littérature comme dans les pratiques et les mœurs, des mariages officiels, disciplinés, soumis à une auto-contrainte où se séparent, dans un jeu de masques, ce qu'on dit et ce qu'on fait, ce qui se voit et ce qui se voile⁹.

Retrachements et suppositions : les ambiguïtés de l'auto-censure

- 9 C'est à cette époque révolue qu'appartiennent *Le Parnasse satyrique*, *La Quintessence satyrique* et *Le Moyen de parvenir* dont Sorel note qu'ils étaient alors « entre les mains de beaucoup de Gens », malgré les paroles impudiques dont ils étaient remplis et dont le premier *Francion*, « plus retenu », se distinguait, sinon par le sens et les lieux, du moins par un langage mieux contenu dans les bornes de « termes honnestes »¹⁰. La mention explicite de ces titres montre que même si Sorel paraît assumer les *retranchements* de « ce qui peut causer du scandale » au profit de *suppositions* « qui ne seraient point sujettes à la Censure »¹¹, il ne répugne pas de faire voisiner sur les rangs de cette bibliothèque des ouvrages dont la *pureté* laisse à désirer. Si Théophile de Viau n'est pas nommé, l'allusion aux recueils collectifs¹² qui lui ont valu son procès, fait assez voir que la frontière entre la franchise du passé et l'hypocrisie du présent, dont la police langagière est aussi l'expression, s'origine dans la condamnation pour « saletés et impiétés » de Théophile de Viau : l'allusion aux auteurs (Théophile, Béroalde de Verville) par la métonymie de titres d'ouvrages publiés anonymement ou collectivement, permet à Sorel de désigner discrètement mais efficacement une famille illicite de textes obscènes qui font cependant, et malgré les censures, partie du domaine littéraire. La présence dans cette *Bibliothèque* du fantôme – comme on le dit d'un livre absent – du père de la littérature illicite rappelle au lecteur que le procès de Théophile a obligé tous ceux qui voulaient « déniaiser » les gens du monde pour leur apprendre « ce qui s'y fait »¹³ à une écriture allusive, comme si l'édification du patrimoine littéraire désignait, mais obliquement, ses fondations indicibles.
- 10 La « Lettre de l'Autheur » qu'Orasius Tubero, pseudonyme de La Mothe Le Vayer, publie en tête de ses *Dialogues*¹⁴ avait déjà fourni les modalités du nouveau pacte de lecture (restreinte, privée) qui devrait accompagner l'exercice dissimulé d'une écriture de « contre-bande », seule ressource pour tout « honneste homme amateur de la vérité », soucieux de la liberté de son style et de « la licence de [s]es pensées purement naturelles ». La mise au pas philosophique, langagière et morale à laquelle doivent se plier les écrivains les oblige à une écriture retorse et rusée. Les pages du Sorel assagi citées plus haut témoignent de cette stratégie proprement libertine d'une écriture qui organise le procès et le redressement de l'histoire comique¹⁵, selon un régime complexe de voix qui fait parler ensemble les « partisans » du *Francion* et la voix du censeur qu'assume ici le narrateur de la *Bibliothèque* (et non l'auteur du livre incriminé) dans un procès qui dénonce et revendique ensemble ce qu'il prétend amender. L'écriture double, assortie d'une voix délocalisée, non *autorisée*, est à ce point complexe chez Sorel qu'elle oblige à une lecture *risquée* des différentes éditions du *Francion* : doit-on lire les corrections de 1616 et 1633 comme l'intériorisation de la censure ou comme l'obstination

d'une franchise dissimulée et désormais cryptée ? Ce double postulat contradictoire est désormais le risque que doivent assumer les auteurs et les lecteurs qui acceptent ce commerce illicite de contrebande que rien ne garantit des ratages d'un marché hors-la-loi. Selon Jole Morgante, la correction et l'émondation du premier texte n'assagissent pas *au fond* le scandale et la force du message, mais relèvent d'une écriture biaisée qui double (c'est-à-dire trompe) l'univocité de tout discours normé qui prétend normaliser l'univers de la fiction et du réel¹⁶. L'*Avertissement au lecteur* de 1626 invite d'ailleurs à une lecture fine, capable de graduer et d'évaluer les effets de lecture¹⁷ et de saisir, sous l'extravagance et la facétie, le régime hardi des choses dites.

- 11 Pour ne pas être « condamné à un éternel silence », Sorel mutile ici et là son texte pour en retrancher des épisodes qui désignent trop ouvertement l'homosexualité, la masturbation¹⁸ ou le blasphème. Outre ces retraits de paragraphes entiers, il opère aussi par supposition, c'est-à-dire substitution : ainsi, dès l'ouverture du roman qui présente le vieux Valentin se livrant à des mystères pseudo-magiques pour retrouver sa virilité et honorer sa nouvelle épouse Laurette, Sorel décrit le sexe mal en point de Valentin :

En suite de ce mystere, il recommença de se baigner et fut soigneux de laver principalement son pauvre zest qui était plus ridé qu'un sifflet à caille. Au dessous luy pendait une grande peau flestrie et veluë que l'on eust pris pour l'escarcelle d'un paysan¹⁹.

- 12 L'édition de 1626 substitue au « zest » déprimé le terme plus honnête, mais peut-être plus ironique étant donné la situation, d'« outil de la génération ». Ce cas, comme tant d'autres, joue-t-il vraiment et seulement le jeu de la censure ? À la métaphore plaisante et salace du *pauvre zest* – « espèce de bourse de cuir qui s'enfle et se serre par le moyen d'une baleine », selon Furetière –, qui annonce celle de « l'escarcelle », Sorel, converti en digne anatomiste ou en confesseur, préfère le terme apparemment neutre et dénotatif de l'« outil de la génération ». L'autocensure de cette première page est sans doute trop sérieuse justement pour ne pas fonctionner comme un signal d'alerte ironique adressé aux lecteurs. Derrière l'énoncé sérieux, univoque (on ne voit guère ici comment pourrait fonctionner la moindre allusion métaphorique), requalifié selon les règles de la médecine et de la procréation, Sorel ménage plutôt une double énonciation qui suggère, comme en creux, le contexte de substitution. Le mot propre, c'est-à-dire régulier – comme on le dit d'un commerce – et conforme à la police du langage, mais déplacé dans le contexte comique de la description satyrique, se dote ici d'une double fonction citationnelle puisqu'il indique tout à la fois l'empreinte du terme effacé (le zest ou tout autre terme), et le travail de la substitution pudique qu'il disqualifie du même coup en la débordant. Au lecteur d'apprécier, bien sûr, ce travail d'auto-censure qui feint la synonymie et la correction de l'énoncé, mais au profit d'un effet d'énonciation qui ne prend pas pour cible le sexe flétri de Valentin, mais le purisme langagier.
- 13 Si la supposition est ici ambiguë, le retranchement est plus violent et, dans certains cas, inévitable. On ne s'étonnera pas que Sorel ait supprimé deux pages plus loin les évocations burlesquement Kabbalistes auxquelles se livre le vieux mari impuissant sur les pouvoirs sexuels que révèlent les permutations des lettres du nom de Francion :

Bon pèlerin qui m'avez montré la voye de gouter les plus chers contentements du monde, vous vous appelez Francion, à ce que j'ai pu apprendre, et véritablement je puis estimer que vous n'etes venu en terre que pour me faire jouir d'une *chose* de qui par une rencontre fatale l'on trouve *le nom* dans celui que vous portez, si l'on en veut oster un I²⁰.

- 14 Si le nom de Francion évoque « sa franchise accoustumée », il associe à la franchise du caractère et des mœurs celle du langage prêt à tous les jeux de mots que la sonorité du *con* ne cesse de faire retentir dans les œuvres satyriques et obscènes. Valentin voudrait bien jouir de la « chose » de Laurette, et si Vaugelas pourra se vanter de connaître « un homme de grand esprit [...] qui n'écrit jamais *chose* parce que c'est un mot qui fait de sales équivoques²¹ », Valentin, quant à lui, entend bien jouir tout simplement d'un « con »²². Sorel retranche l'équivoque de son édition de 1626 et tous les gags obscènes qu'elle ménage dans la littérature libertine, comme ceux du Bonhomme Trompecon, vrai nom de Tite-Live, qui se livre dans le dialogue délirant et obscène du *Moyen de parvenir* à une enquête sur la généalogie de la « chose » et de la « bouche » des femmes :

Or çà, dit-il [aux « fillettes mignonnes »], lequel est le plus vieil, de votre chouse ou de votre bouche ? J'ai quasi bronché des machoires ; mais pourquoi dit-on confitures ? Que ne dit-on ficonitures ou fiturescon ? et tant d'autres mots qui commencent ainsi, comme congregation, conscience...²³

- 15 Quand les *machoires bronchent*, c'est qu'elles se livrent au travail de l'équivoque sonore et inversent le sens et les règles du langage : *chouse* et *bouche* se ressemblent, dans le corps, mais déjà dans les mots qui cessent, dès qu'on veut bien faire un lapsus de langue justement, de séquestrer le corps. Tout se passe dans l'allusion obscène comme si les mots, haussés par l'équivoque à leur pouvoir d'évocation sonore, se libéraient des implications socio-culturelles qu'ils contiennent. Le mot, rendu à la force du signifiant, se refuse au sens cadencé par le code pour assumer, dans l'affranchissement d'un signifié obscène, un bric-à-brac libertin de connotations indues, matérielles, corporelles. Par les jeux de permutation sonore, du contrepét ou du verlan, on accède à un plus haut sens (et à une nouvelle hiérarchie des organes corporels) par lequel les mots de la langue échappent aux détours et aux périphrases que la décence impose, pour dire crûment les parties que ne couvrent plus ni pudeur ni honte. Car la glose obscène du Tite-Live/Trompecon du *Moyen de parvenir* est, « bien entendu(e) par un philosophe », et s'achève sur un éloge de la *bouche* où commence l'homme : « C'est ma bouche qui est la plus vieille, pour autant qu'elle est sevrée, et mon con tête tous les jours », répond La Mignonne. La *bouche de derrière* – figure paradoxale obscène – fournit bien plus qu'un jeu de mots, elle rappelle que « sans cul on ne fait rien²⁴ », puisque nous naissons « dans la merde et le pissat²⁵ » et que c'est là que se situe la *bouche* matérielle et naturelle de l'humanité²⁶. Sorel s'en souviendra d'ailleurs sans doute quand il écrira, à la fin du *Francion*, son éloge du « vénérable cul », sottement sujet de l'horreur et du dégoût des gens²⁷.
- 16 Si le *Moyen de parvenir*, ne raconte aucune histoire et dédaigne, dans un dialogue sans aucun sens, le fil ordinaire de la fable, c'est que son objet est justement un parler où s'entrecroisent les allusions, les ironies, les mots crus, en dehors de toute communication, pour le seul profit de la communion matérialiste ou naturaliste dans un même langage libertin. La fonction phatique, mise en scène dans ce dialogue obscène, assure la cohésion d'un groupe de parleurs qui partagent une même langue et les mêmes valeurs (morales, philosophiques) de l'inversion : la bouche du monde, sa seule origine, est dans le bas du corps, dans l'inversion et la subversion des prétendus lieux ig-nobles.

Le corps comme « carrefour normatif »

- 17 Les termes sales ou obscènes ne constituent certainement pas tout le fonds de la bibliothèque illicite du XVII^e siècle, mais une bonne part, et l'insistance de Sorel à lier

ensemble les choses et les mots nous rappelle que le langage est cette interface entre le public et le privé qu'il faut désormais corriger pour protéger les mœurs de toute impureté²⁸. Comme l'a montré Bruno Roy²⁹, le corps et le sexe appartiennent à une longue tradition littéraire qui joue volontiers et depuis longtemps à équivoquer et à faire deviner les mots obscènes. Il est cependant très important de noter que l'on ne peut pas séparer, dans le libertinage du XVII^e siècle, l'imbrication d'une licence intellectuelle, morale et esthétique-langagière et qu'un va-et-vient complexe et plus ou moins ouvert confond volontairement ces trois pôles. Cette solidarité entre licence philosophique et licence langagière et morale sera véritablement remise en question par Pierre Bayle dans ses *Eclaircissements sur certaines choses répandues dans ce Dictionnaire*³⁰ où il opère une double séparation entre libertinage intellectuel et moral d'une part, entre libertinage moral et langagier d'autre part³¹. Jusque là la présence de l'obscénité dans la littérature libertine et la censure en ce domaine témoignent d'enjeux forts, dont le *Dictionnaire* de Furetière (1690) permet de mesurer l'ampleur, puisque l'entrée « Obscénité » conjoint ensemble paroles, actions et représentations, engageant la circulation incessante du style, des pratiques, et des images (entendues sous toutes leurs formes, des images suscitées dans l'imagination³² par l'allusion aux images fournies par le théâtre et la gravure), dont on soupçonne justement la diffusion. Comme si l'obscénité, par la force même des images qu'elle suggère, des choses qu'elle ne manque pas de faire voir, était toujours prise dans le registre de la communication et de la contamination par impression.

18 L'allusion obscène, le jeu de mots font du corps cet objet décidément « fatal », pour reprendre ici au Valentin du *Francion* son expression, car l'usage des mots, traversé par la nécessité de cette suppléance de la chose, doit rencontrer sur son chemin ce thème inévitable du corps sexuel, parce qu'il est le « carrefour normatif »³³ où le plus privé, le plus intime, l'interdit, rencontrent l'usage public et codé du langage. Aussi les auteurs libertins assument-ils moins la fonction d'auteurs que de méta-régisseurs de conversations allusives dont ils peuvent ou non traduire littéralement le sens. Le célèbre ruban de *L'École des femmes* (qui signe d'ailleurs l'acte de naissance dans le *Dictionnaire* de Furetière du mot Obscénité), comme le nom de Franc(i)on laissent au lecteur le travail de la diction et de l'interprétation et transforment les textes en mise en scène d'une nécessité histrionique du langage. Et c'est bien ce retour du corps jusque dans le travail de l'interprétation que l'on a reproché à Molière – qui en rajoute dans sa *Critique de l'École des femmes*. Si l'allusion permet à Molière un travail sur le fonctionnement même du théâtre (de la parole de théâtre), elle fait, selon l'un de ses détracteurs, « miracle sur le théâtre », mais ne supporte guère « le Papier » où elle révèle de manière trop crue que la communication narrative et langagière fonctionne dès lors sur le modèle des « anciens Comédiens, dont les Représentations ne consistoyent qu'en perspectives, en grimaces et en gestes »³⁴. Les règles du bien écrire tentent justement de canaliser les impressions de choses incontrôlées que la conversation laisse trop souvent passer malgré soi : il revient dès lors au théâtre de la parole entre particuliers, entre amis déniaisés, parole éventuellement déléguée aux personnages d'un récit ou de la comédie, de provoquer l'allusion jusqu'à contaminer le langage propre (de la propriété et de la propreté) et en faire éclater l'artifice social.

19 Dans sa conversation obscène de *L'Hexaméron rustique*³⁵, La Mothe Le Vayer utilise moins l'allusion comme dispositif massif d'écriture que l'ironie, cette autre grande stratégie de l'écriture oblique. Il s'agit toujours de dire le corps sexuel et ses plaisirs, mais cette fois selon une écriture globalement citationnelle telle que la loi et ses gardiens, qui veillent

jalousement sur l'interdit corporel, soient disqualifiés, dans leur rapport au langage par une énonciation qui dénude et ridiculise leur propre pratique³⁶. La « Deuxième journée » convoque ainsi Sénèque, Dion Chrysostome et saint Augustin comme auteurs obscènes, que Marulle, l'un des devisants fait parler en feignant le scandale et la honte. Tout le sel de l'épisode, on s'en doute, revient à faire d'Augustin – le théoricien, si l'on peut dire, du péché de chair, cité ici au moment où il s'emploie à définir dans sa *Cité de Dieu* (Livre XIV) les motifs de la honte et de la pudeur – l'énonciateur de propositions obscènes. L'exemple célèbre des Cyniques, qui permet à Augustin de montrer la force de la pudeur même chez ceux qui la dédaignent, est cité par Marulle, jusqu'à faire de l'évêque d'Hippone un voyeur occupé à regarder « sous le manteau (*sub pallio*) » ce que font vraiment les cyniques quand ils prétendent oser copuler publiquement. Ce système de l'arroseur-arrosé ou du censeur-censuré, mime l'énonciation d'Augustin (qui refoule l'acte sexuel, jusqu'à s'interdire de croire qu'il ait pu avoir lieu en public comme s'en vantaient les Cyniques) pour qu'il fasse retour et le déborde. Si les cyniques ne peuvent pas vraiment « bander le nerf » en public – expression sans détour qui dépend évidemment de Marulle, traducteur lesté du latin augustinien – en tous cas, Augustin ne peut faire qu'on ne le lise et qu'on ne le voie qui regarde sous le manteau les péripéties d'une érection...

La philosophie au foutoir

- 20 La littérature libertine ne cesse de mettre en scène avec plus ou moins de dispositifs rusés les organes sexuels, sans que les dialogues et les récits ne relèvent de la seule facétie joyeuse et inoffensive comme le prétendent (autre dissimulation) bien des narrateurs à un public qui n'est d'ailleurs pas dupe. La citation d'Augustin *en pornographe* n'a pas seulement pour but de faire rire, mais fonctionne bien comme une mimèse dégradante, le pastiche libertin d'une leçon chrétienne qui n'a aucune pertinence parmi les amis de cette conversation studieuse. La citation-interprétation obscène du texte augustinien (ailleurs il pourra s'agir de la Bible³⁷) dépasse la blague de lettrés. Car le texte est interprété à la faveur d'une répétition échoïque qui dépend tout entier de l'attitude du locuteur à l'égard de la pensée dont il se fait l'écho³⁸, en sorte que le dispositif du dialogue (ou du récit) à la faveur du masque des personnages et du dispositif fictionnel permet aux auteurs de délivrer une pensée non littérale. Ce dispositif leur sert à pointer une vérité, mais dans un rapport indirect (ce n'est pas moi qui le dit, et d'ailleurs je n'ai rien dit, c'est Augustin) et interprétatif (l'écho, la double énonciation fournissent, comme au théâtre, un jeu de voix dont le lecteur est le seul garant). Dès lors, le travestissement d'Augustin en écrivain obscène joue le même rôle que l'éloge du cul du *Moyen de parvenir* ou du *Francion* : le pastiche augustinien, tout comme l'adoration du cul dans le *Francion* et la glose obscène de Tite-Live/Trompeçon ont une réelle force blasphématoire qui accompagne et sert d'exemple moral, pratique et langagier à une philosophie naturaliste, débarrassée des scrupules religieux dont le corps sexuel devrait porter les stigmates.

Le monstre obscène de Pierre-Corneille Blessebois³⁹

- 21 Qu'il y ait des thèmes récurrents, voire des scènes privilégiées, citées et défigurées dans la littérature libertine du XVII^e siècle ne fait aucun doute. L'« adoration du cul » pourrait ainsi être classée dans un répertoire des clichés obscènes et libertins tant elle paraît se répéter d'un auteur à l'autre, selon un usage d'ailleurs complexe de la pratique

intertextuelle. Dans *Le Rut ou la pudeur éteinte* de Pierre-Corneille Blessebois, on assiste à peu de choses près au même épisode, ce qui montre, avec d'autres exemples, combien le *Francion* a pu fonctionner comme récit matriciel à toute une littérature libertine et souvent libertaire : *Le Rut*, roman de la prison obscène évoque le lieu clos du château orgiaque de Sorel et le personnage de la vieille épouse du geôlier est une réplique rapide, mais évidente, de la vieille Agathe du *Francion*. C'est à elle qu'il revient de regarder et de s'enthousiasmer devant « les grosses fesses » d'un des personnages féminins à qui l'on a (autre citation évidente) noué sur la tête ses cotillons⁴⁰. L'éloge s'assortit d'un petit poème qui s'achève sur une plaisante citation de l'Évangile :

Courage, enfants, s'écria-t-elle,
 Vous ne l'aurez jamais si beau ;
 [...]
 Et toi, pardonne-leur, ô puissance éternelle !
 Car, par ma foi, je te réponds
 Qu'ils ne savent pas ce qu'ils font⁴¹.

- 22 Quelques impiétés, quelques propos naturalistes (« L'amour est également naturel à l'un et à l'autre sexe, à l'animal qu'à l'homme [...] »⁴²), émaillent ici et là un récit qui reste résolument obscène et satyrique, dans la forme et dans le ton. Autant dire qu'il paraît difficile de se saisir des éléments d'un *corpus* de philosophie (surtout antique) dont les auteurs libertins cités plus haut sont inséparables. Il paraît tout aussi impossible d'opérer une répartition, comme on peut le faire dans d'autres dialogues obscènes – *L'École des filles* ou *L'Académie des dames*⁴³ –, entre les discours qui prolongent et éclairent un savoir, et les scènes sexuelles où le savoir s'expérimente en tableaux successifs⁴⁴. Dans ces dialogues obscènes, tout comme dans le plus ancien récit autobiographique de Jean-Jacques Bouchard⁴⁵, apparaît la double production philosophique et obscène que les auteurs du XVIII^e siècle adopteront (il suffit de songer à Diderot), au moment où la propagande des Lumières choisira, en parallèle à la voie officielle, une voie oblique et ésotérique pour se diffuser. La diffusion pour un large public du « bon usage » de ce qu'on appellera plus tard la sexualité se combine, en effet, au XVIII^e siècle aux dispositifs clandestins et pornographiques, perpétuant ainsi les anciennes pratiques ésotériques, pour une philosophie où se contaminent thèmes intellectuels, érotiques et politiques. Le dialogue érotique fictionnel ou, comme dans le cas de Bouchard, le récit personnel assumé par des personnages, inaugure donc dès le XVII^e siècle, « une nouvelle façon de philosopher » dans des textes qui, comme l'écrit Michel Delon, « compromettent la pureté et l'abstraction de la philosophie au milieu d'un bordel ou d'un boudoir »⁴⁶. Ce *déplacement*, selon l'expression polysémique de Delon, a bien pour fonction de subvenir le cadre abstrait et désincarné de la philosophie, jusqu'à produire « le retour en force des violences qui étaient exclues ou refoulées »⁴⁷.
- 23 L'œuvre foncièrement satyrique, hybride, obscène de Pierre-Corneille Blessebois se prête elle aussi à l'exercice d'une philosophie déplacée, si on veut bien admettre qu'il ne s'agit pas chez lui d'articuler connaissance de soi et apprentissage de la raison par l'exercice du désir et du plaisir, mais d'entreprendre la démythification (et la démystification) de l'ensemble des codes qui structurent ensemble langage littéraire, communication fictionnelle et usage de la langue.
- 24 Selon Frédéric Lachèvre, Blessebois n'arrive ni à la densité littéraire d'un Casanova ni au génie d'un Sade, et ne peut prétendre qu'à grossir la masse des « pauvres diables » de la littérature. Si on laisse tomber le jugement de valeur habituel chez Lachèvre, on peut

cependant se demander si Blessebois n'annonce pas en effet ce monde interlope d'écrivains que Robert Darnton nomme *The Grub Street* et qui, jusqu'à la Révolution, produit une littérature marginale, assez inclassable de libelles violents où se croisent scandales, obscénités et idées philosophiques⁴⁸. Inclassable, Blessebois le reste à plus d'un titre, mais il offre, selon Lachèvre encore, le « premier récit autobiographique entièrement obscène »⁴⁹. Loin d'être insignifiant, il faut bien reconnaître et apprécier ses audaces, parce qu'elles participent, à l'intérieur d'une entreprise littéraire (il ne s'agit pas de dialogue philosophique), de la déconstruction à peu près entière des cadres normaux de la production littéraire de la fin du siècle, dont le Diderot de *Jacques le fataliste* se souviendra peut-être. Anti-roman, anti-pastorale, anti-Parnasse l'œuvre de Blessebois est, par cette excentricité même, l'héritière sans scrupule du récit parodique du premier XVII^e et de l'Antiquité, or c'est aussi et peut-être d'abord dans cette communauté de pratiques parodiques, de filiations et reprises irrévérencieuses, dans ces familles *en crise* et sans issue qu'une bonne part du libertinage littéraire s'est accompli.

Les prisons du rut

- 25 L'œuvre de Blessebois résiste donc apparemment au classement. Cependant, la composition problématique de ses récits et recueils, leur genre absolument hybride, le travail des digressions, des farcissures, la dimension autobiographique déguisée et assumée tout ensemble, l'obscénité constante lui fournissent bien des compagnons de bibliothèque. D'abord Sorel déjà cité, puis Jean-Jacques Bouchard et les aventures de D'Assoucy. Encore faudrait-il ajouter Claude Le Petit, brûlé en 1662 à Paris avec ses œuvres⁵⁰ et les ouvrages satyriques du premier XVII^e siècle, en particulier Motin et Sigogne, c'est-à-dire ceux chez qui l'obscénité du langage rencontre l'hybride des genres (en particulier un usage massif du prosimètre) et la violence de l'invective personnelle et misogynne. Textes d'épigones, et comme on le dit, de second rayon, conditionnés par des intertextes, les excentriques, dont Blessebois fait à coup sûr partie, restent originaux, ce qui n'est pas l'un de leur moindre paradoxe⁵¹.
- 26 L'incroyable liberté avec les formes littéraires, celle qui entoure la crudité des mots et des scènes sexuelles ne renvoie-t-elle pas d'ailleurs à cette « liberté » exorbitante de ton, d'objets et de sens que soulignait La Mothe Le Vayer ?
- Les chapitres de Montaigne tiennent beaucoup à cette liberté ; et ceux du Moyens [sic] de parvenir sont tout à fait exorbitants, [l'auteur] s'étant plu à les rendre tels pour couvrir les saletés honteuses et condamnables⁵².
- 27 Mais les quelques lignes du *Moyen de parvenir* que l'on a citées plus haut ne montrent guère un auteur qui *couvre* les saletés ; quant à la liberté chez Blessebois, elle ne s'assortit d'aucune espèce de prudence ou de dissimulation : dans *Le Rut*, s'il arrive qu'on *tire l'oiseau de la cage*, qu'on *joue à pet-en-gueule* ou *au bilboquet*, c'est plus souvent qu'on *enconne* et qu'on *fout*, tout simplement. Le titre est d'ailleurs d'une grande franchise : tout se passe comme si le sous-titre – *ou la pudeur éteinte* – loin de remplir la fonction d'explicitation du sens du titre – *Le Rut* – ne faisait ici que servir un usage pléonastique. *Le Rut* est le récit des débordements sexuels auxquels se livrent les personnages *quand toute pudeur est éteinte* et qu'ils sont donc rendus à la vérité sans fard de leurs corps et de leurs désirs.
- 28 « Le rut se tenait en prison » (p. 72) : le rut est à la fois l'objet de la fable et l'*ethos* principal de tous les personnages, en particulier de celle qui est la dédicataire violemment prise à parti, le personnage central et la « persécutrice » amoureuse et

lubrique de l'auteur, Marthe Le Hayer, ou Melle de Sçay. Le rut atteint aussi chez Blessebois à une dimension quasiment universelle : il est, avec le doublet du Bordel et de la Prison-bordel, la forme même du monde, en tous cas d'Alençon, mais aussi de la Hollande⁵³, c'est-à-dire du monde réel et littéraire de Blessebois, de sa géographie personnelle qui fait le fond de tous ses textes. Le rut est enfin la version dégradée de la ville natale, des premières amours, des sentiments, des rituels sociaux où la *figura* de l'auteur, sous les traits d'un Céladon hypersexué, « met à l'envers » le monde et lui fait faire la « culbute ».

- 29 Le récit s'ouvre sur deux parties qui ont pour cadre la prison d'Alençon (sans que le lecteur soit mis au courant du motif de l'enfermement) et s'achève par un voyage à cheval, en compagnie d'Amarante/Melle de Sçay déguisée en homme, qui les mène, quant à elle, d'abord au bordel (où elle est mise au travail après avoir été « arnaquée »), et quant à lui (sauf un rapide voyage en Hollande juste mentionné), à nouveau en prison à Paris où Amarante a réussi à le faire enfermer. Si on connaît depuis le travail de Jacques Berchtold les défigurations picaresques et libertines⁵⁴ auxquelles la prison, lieu éminemment philosophique, a donné lieu, il faut reconnaître à Blessebois d'avoir parachevé le travail de détournement et de dégradation : la prison du *Rut*, ne profile en effet aucun repentir, aucune grâce, aucune macération ni transformation de soi. Si transformation et évolution il y a, c'est du côté des formes (manières, postures, personnel social) de la débauche, car en se dédoublant sur la scène parisienne, la prison s'ouvre à une nouvelle société de libertins qui mêle aristocratie et crime et se distingue absolument des petites provinciales lubriques et de leurs cocus de maris qui occupaient le premier volet des débauches pénitentiaires. Les prisons de Céladon/Blessebois n'offrent donc aucune perspective d'amendement, mais ménagent un apogée de la débauche qui conduit à étouffer cette fois définitivement toute pudeur et toute règle sociale ainsi qu'à régler son compte à Amarante/Melle de Sçay, mariée dans une cérémonie obscène à un aristocrate aigrefin et libertin. La prison sert donc de lieu clos idéal pour la mise en scène du « théâtre débordé » (p. 72) ; elle fait ici figure d'oxymore, puisqu'il n'est aucun lieu où Céladon ne soit plus libre et plus à même de servir ses seuls « penchants » et besoins : manger, boire et foutre, l'expérience sexuelle permettant d'ailleurs, puisque Céladon fait payer chèrement ses services, de s'assurer des besoins du ventre.
- 30 Dans la première prison, Céladon, avec Poquet, prisonnier comme lui et Le Rocher, le vieux geôlier, reçoit les visites de femmes d'Alençon qui viennent dans la prison « mettre l'honneur à l'envers » et faire valoir une réputation que Blessebois n'a eu de cesse de dénoncer publiquement. La première page, véritable pastiche pastoral, rappelle que la prison est un lieu où « on ignore l'usage de la langue », où règne le « secret » et où chacun peut s'adonner à la « hardiesse » (p. 2), sans crainte des parents, ni d'aucune autorité d'ailleurs. La prison d'Alençon est un anti-monde où l'on se paye la figure de l'intendant (Mr de Marle) et de ses mesures de resserrement. Car les seules « chaînes » que craint le prisonnier ne sont pas celles de l'enfermement pénitentiaire, mais les « fers » de l'amour et du mariage, dont la mention, comme forme usée, de et par la poésie, n'a d'égale que cette usure provoquée par tout forme d'attachement définitif dont les « cachots » (p. 73) des sexes féminins ne cessent de faire planer la menace.
- 31 De la prison provinciale à la prison parisienne, seule évolue la débauche, par le renfort de nouveaux compagnons de fortune que sont le Baron de Samoi (homme de qualité, grand menteur et grand sodomite) et son frère M. de La Graverie « qui avait mangé vingt fois son bien et celui de sa femme au jeu de Cupidon » (p. 138). Dans cette dernière prison de

Fort-Lévêque c'est le personnel de l'aristocratie libertine du XVIII^e siècle qui apparaît, le récit multipliant les formes de l'obscène vers celles que connaîtra le siècle suivant : M. de la Graverie donne aux autres le spectacle « non commun » de « voir entrer en lice » son « monstre » de sexe avec celui d'Amarante, celle-ci sortant à peine d'une chevauchée à la romaine avec le baron (p. 137), dont elle apprécie « la nouvelle mode » (*Ibid.*). Et tout se termine bien, dans cet envers généralisé des pratiques, puisqu'Amarante/Melle le Hayer est enfin mariée et Céladon libéré d'elle. C'est par un vrai mariage d'intérêt collectif que s'achèvent les prisons de Céladon : la « putain » qu'est « la fouteuse et lubrique Amarante » (p. 140) se passera de Céladon, mais pour une compagnie plus assortie, selon les vœux du baron « qui ne vivait plus que d'intrigues et qui crut pouvoir tirer quelque chose d'Amarante » (p. 140). En épousant de La Claverie, et en ouvrant un bordel, ils pourront « faire jouer les ressorts de [leur] piperie sur les dupes du siècle » (p. 141) où les femmes d'Alençon pourront venir et « en seront quittes pour un chancre vérolé, une chausse-pisse cordée, et quelque fois pour une vérole gangrenée » (p. 143). Et tout le monde de « décharger » ! Céladon est libéré de ses (vrais) fers, Amarante mariée et foutue, le Baron récompensé de la cérémonie du faux mariage en soutane par la masturbation que lui procure Céladon (qui s'évite quand même la sodomie en narration). Enfin, tout le personnel romanesque et satyrique de Blessebois est invité à se rendre au bordel d'Amarante/Melle de Sçay pour profiter d'un rut où la maladie et la mort ne seront pas les dernières servies...

Le voyage dans le Parnasse obscène de Blessebois

- 32 On le voit par ce résumé qui échoue d'ailleurs à rendre la grande diversité du texte, le programme narratif du récit autofictionnel de Blessebois est tout entier celui de la performance sexuelle, menacé cependant (et c'est bien le seul blocage narratif) par la question d'une compétence (masculine) mise à mal par les exigences insatiables des visiteuses. Réduit à une affaire de conjonction, de chevauchements et d'« acalfourchonnements » divers, le programme narratif dépend d'un *pouvoir faire* menacé par une « durée » qui est celle « de la nature même » (p. 15). Or, si le désir et ses empêchements constitue le thème central de la littérature romanesque depuis fort longtemps, on aperçoit bien comment cette anti-pastorale est d'abord un formidable travail de déconstruction, qui lève le voile sur un programme narratif ramené à sa plus simple et à sa plus vraie expression.
- 33 Or le désir est non seulement le thème romanesque mais aussi le moteur des romans, si bien que la forme du roman et la mythologie du désir (mais gazé, sublimé, déplacé) ont progressivement installé une correspondance, un échange dynamique qui ont fini par imposer l'idée de leur double nécessité. La forme du roman s'autogarantit de s'identifier au mythe du désir (et de l'amour) et l'ambiguïté du mot « romanesque » au XVIII^e siècle marque bien cette confusion : la fiction est désirable, et le désir de la fiction l'est aussi. Pierre-Corneille Blessebois – double infâme du Grand tragédien – entreprend ici la critique démythifiante du roman et de toute forme littéraire liée au désir, dénonçant tout ensemble le prestige de l'amour et la nécessité illusoire du mythe, au profit d'une réalité brute et ratée sans cesse dans sa pression effective. Non seulement à l'intérieur du texte, les personnages « jouent » le *Rut*, se donnent explicitement la comédie, mais la structure se redouble à l'extérieur par un narrateur lui aussi pris dans l'exercice débordé du rut et des impasses :

Lecteur, reprends un peu d'haleine :
 La prose n'est pas mon talent ;
 Mon style en vers est plus coulant
 Et me donne bien moins de peine.
 Dans quelques temps j'achèverai
 Cette imparfaite historiette,
 Où peut-être je t'apprendrai
 Certaine intrigue assez secrète. (p. 20)

- 34 Ces vers qui achèvent avec désinvolture la première partie reproduisent sur le lecteur la situation des personnages épuisés par leurs culbutes. Tout comme Céladon doit honorer ses visiteuses, l'auteur doit raconter son historiette, en entretenant le désir d'une « intrigue secrète » à venir et en retardant ainsi la deuxième partie par la farcissure d'une série de petits poèmes « plus coulants ». Le narrateur met ainsi en scène une même asymptote et une même impasse qui contraignent les personnages du *Rut* et le récit à se dérober pour « reprendre des forces » et reculer le temps de la jouissance effective. La redoublement se reproduit plusieurs fois comme pour mieux attester que le désir romanesque ne vit (et les romanciers comiques le savaient bien) que de l'écart entre fiction et réel, tout en prétendant réaliser la fiction.
- 35 À cette mise en scène du dispositif fictionnel et de ses impasses, s'ajoute le passage sans cesse ménagé par le récit de l'expérience sexuelle à sa représentation.
- Nos quatre muets se divertissaient à qui mieux mieux sous le manteau de la nuit, et tout gardait le silence dans cette petite scène amoureuse, à l'exception des deux lits dont la délicatesse se plaignait par quelques petits cris des rudes secousses dont ils étaient ébranlés [...] (p. 57)
- 36 L'épisode sexuel se réduit à la pantomime sans discours de personnages muets et aux « cris » d'une literie secouée : à l'irreprésentable d'une narration qui laisserait la sexualité hors des déplacements de sens, des métaphores et des analogies, le texte préfère substituer des poèmes, des historiettes, des épigrammes qui représentent, en abyme, les prisons de Céladon et déplacent, dans un corpus hybride la narration principale. Les personnages du récit ponctuent les saynettes de courts textes qu'ils puisent explicitement dans le « gros recueil » du « premier voyage au Parnasse » (p. 78) de Blessebois lui-même. Le « long voyage au Parnasse » de Pocquet (61), ses essais burlesques de langage Phoebus (p. 61), ses discours modernes (p. 53) causent autant ou plus de fatigue et de plaisir que les scènes obscènes et font des partenaires de la comédie du *Rut* des critiques littéraires gaillards qui se livrent au plaisir du calembour, de la pointe et du détournement. On s'aperçoit vite que la quasi totalité des épisodes narrés dans *Le Rut* renvoient aux autres textes de Blessebois : ainsi « l'histoire comique » (p. 63) que racontent Amarante et Marcelle, fait le récit des amours à ceux qui en ont été les protagonistes, mais parce qu'il a été entendu dans *Le Parc* qui n'est autre que le cadre des *Aventures du Parc d'Alençon* (1668), premier ouvrage de Blessebois ; l'épisode de Hiante en attente d'un partenaire et disposée « à mettre cinq contre un à la manière des écoliers » est une mention évidente de *Filon réduit à mettre cinq contre un, un amusement pour la jeunesse* que Blessebois a déjà publié. Quant à l'« historiette » de Monsieur Vente située à Rouen, « composée en prison » (p. 105) par Céladon et narrée par lui pendant les aventures à cheval, elle évoque la beauté si parfaite d'une dame « que l'avocat Blessebois, qui passe pour le plus médisant des jeunes fous du pays, n'y aurait pu décocher les traits de sa satire » (p. 106). Enfin, c'est tout le personnage d'Amarante/Melle de Sçay ou Marthe Le Hayer, qui appartient à l'ensemble de ses œuvres : dédicataire et personnage central du *Rut*, ailleurs personnage principal d'une petite comédie obscène qui porte son nom⁵⁵, blasonnée encore dans l'

*Almanac des belles pour l'année 1676*⁵⁶, elle est en même temps celle qui, à cheval, et en garçon, raconte à Céladon des histoires piquantes... On pourrait fournir bien d'autres exemples d'un texte qui ne renvoie qu'à l'univers très personnel de l'auteur et à un personnel qu'on peut dire obsédant. Chez Blessebois le récit n'a d'autre référent que le tissu même de ses textes et de ses aventures vécues comme un texte lubrique. Sur la route qui mène Céladon à sa deuxième prison, le fil narratif suit le fil d'une causerie où on ne sort ni des textes ni des jeux de langage et où il faut savoir « dire des gentilleses » (p. 114) qui font rire, plus encore qu'il ne faut savoir en donner. Car le vrai théâtre du *Rut* est d'abord « l'amoureuse énergie des discours » (p. 18), la capacité à raconter des « lubriques discours » (p. 116) et à parler par énigmes, que Marcelle « perçante » entend bien comme des allusions obscènes. Dans la prison, sur la route et au bordel se dessine une petite société de libertins qui partagent déjà un jargon secret, le langage d'un petit groupe isolé qui sait, au moins depuis Bouchard⁵⁷, que le « sucre » est du sperme : entre le sexe et le discours, entre la performance d'écriture et celle du rut, il n'y a aucun écart ; seule existe, commune au sexe et à l'écriture, la pratique réservée et secrète, comme cette « énigme » que fait attendre le récit, d'un code de langage et de comportements à part. Dans un avant-goût de Diderot et de Sade, ce qui se *fait* dans la narration du *Rut* a d'abord été dit et écrit ailleurs. Les sujets chastes, l'innocence des parleurs ne sont donc pas admis à partager le *Rut*, ni ceux ni celles qui ne comprennent pas les allusions et qui, comme une des filles, d'ailleurs non retenue sur ce théâtre, « est accoutumée à la vérité » et qui ne sait pas interpréter dans son sens sexuel le mot « poulain » (chancre), jusqu'à faire « rire nos galants à gorge déployée » (p. 83).

- 37 Dans la « Petite leçon à ma Flûte » publié ailleurs⁵⁸, Blessebois s'adresse, à l'occasion d'un dialogue qui parodie joliment tous les « À mon livre » de la littérature, à son sexe, comme seul véritable stylet de sa vie et de ses écrits :

[...] Alors mon vit comme un grand maître
faites bien peter le salpêtre
Et marquez par des faits nouveaux
Que je n'ai rien écrit de faux.⁵⁹

- 38 La réputation du galant obscène et de l'écrivain ne cessent de se confondre chez un auteur qui tonne dès qu'il le peut – par exemple dans son « Sonnet contre le Parnasse » – contre les lieux usés de la poésie et de la littérature pour inventer des *lieux* et des *faits nouveaux*. Comme Claude Le Petit l'avait fait au prix de sa vie, il s'agit bien ici d'envoyer les Muses au bordel⁶⁰ en les soumettant à un usage mercantile. Si le *sucré* de son sexe vaut de l'or, c'est, selon Blessebois, qu'il faut bien compenser la maigreur des « deux escalins » que vaut cette « bigarrure » (Préface) dont le commerce reste clandestin et sans valeur dans les cadres légaux et convenus de la production romanesque.
- 39 « Je laisse aux foles Sœurs un si jaune breuvage/ Je ne veux point siffler s'il faut que mon ramage/ Emprunte ses douceurs de son fade discours »⁶¹ : Blessebois ne s'est pas contenté de choisir avec impudence le prénom de Corneille, il n'a de cesse de se mettre en scène sous la forme d'une Corneille qui ne craint ni le « serpent bleu » (Colbert) ni les coucous du voisinage⁶², ni les ramages nouveaux : car il s'agit à chaque fois du même art de « plumer » l'État, les maris, les femmes, les Muses et toute la littérature. Il y a chez Blessebois une énergie dans le « plumage » qui résulte d'une véritable technique libertine à faire des lieux communs de la littérature, comme des corps et du sperme, un magasin public qu'il faut piller et vendre au plus offrant.

- 40 Tout n'est donc que littérature usée en cette fin de XVII^e siècle, ce dont le jaune liquide de l'Hippocrène, sans cesse blasonné, est l'emblème. De cette démythification des procédés romanesques et de leur *inventio* fatiguée et malade, on retiendra un épisode emblématique dans le *Rut*. Lors d'une partie de débauche, Hiante, enceinte, avorte. Cette conjonction du *vit* et de la *mort* donne lieu à des poèmes satyriques hyperviolents où le « monstre » né d'un jeu de mots révèle le paradoxe plus troublant de la conjonction de la sexualité et de la mort. Le « monstre-né », issu de la rencontre de l'homme et de la femme, du désir et de la jouissance récupère l'ensemble des signes flottants de la mort disséminés dans l'ensemble du texte : vérole, chancres, maladies, mais aussi sabbat, femme-succube, sorcellerie burlesque, misogynie extrême. La scène de l'avortement provoque chez tous les spectateurs une « émulation » qui leur met « la plume à la main » : « Le Rocher admira longtemps cette production de sa muse qui avait aussi bien avorté que dame Hiante » (77). Le livre que le narrateur ne cesse de faire attendre, dont il attise le désir et retarde l'effectuation est un livre nié, avorté, issu du ventre des femmes et des performances de Céladon/ Blessebois. Dans cette entreprise de défiguration des cadres de l'écriture, rien ne sortira qu'une pointe violente. Un peu plus loin, c'est la vieille femme du géôlier qui est couronnée « l'ainée des neufs sœurs » au sortir d'un concours d'épithaphe organisé pour la mort d'un chien, qu'elle remporte par quatre rimes :

Qui que tu sois, ô passant ! tremble
 En passant près de ce tombeau :
 Par un prodige assez nouveau,
 Deux monstres ennemis y reposent ensemble. (p. 88)

- 41 Le « grand matin de chien » a dévoré le corps de l'enfant mort-né réalisant ainsi une figure et un genre étranges et nouveaux dont le *Rut* se propose d'être la Poétique satyrique et libertine.

Mais enfin si l'on pend ma chair,
 Messieurs, sera-ce un grand miracle
 De voir une corneille en l'air ?⁶³

Tels sont les derniers vers du dernier roman de Pierre-Corneille Blessebois, qui signe ici sa dernière pointe, son dernier défi sous son nom de plume(s)...

- 42 Loin des stratégies d'une écriture prudentielle et dissimulée, Pierre-Corneille Blessebois poursuit de son invective les usages sociaux qui font le sous-sol de la littérature et codifient le langage et les mœurs. Ses livres clandestins ne furent, semble-t-il, jamais interdits⁶⁴, sans qu'on puisse dire quel pouvait en être le lectorat. Si tout paraît distinguer cet « arnaqueur » fin de siècle, des amis studieux des dialogues obscènes ou des écrivains comiques en mal de distinction, ils partagent tout de même un même recours aux excentriques du passé, à ces romans satyriques antiques et picaresques où la gueuserie de langage s'assortit d'une morale mise par dessus tête, qui rompt, fût ce dans le privé des dialogues ou la semi-clandestinité d'ouvrages obscènes, avec les formes admises de la communication narrative et de la communication sociale. Il revient à Blessebois d'avoir tout mis à sac et d'avoir confondu collections de femmes et collections de formes, dans un bric-a-brac, un tohu-bohu de formes et de lieux dont les prisons, appelées à un bel avenir, se font le magasin et le théâtre monstrueux.

NOTES

1. Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, composé à partir de 1850.
2. Lettre de Flaubert à Louis Bouilhet en date du 4 septembre 1850.
3. Molière, *La Critique de l'École des femmes*, 1663, scène 3 : « Elle ne dit pas un mot qui ne soit fort honnête ; et si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle, puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris. »
4. Tous ces termes sont dans *La Doctrine des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, (Paris, Sébastien Chappelet, 1623) du père Garasse qui définit, et pour longtemps, le libertinage du siècle.
5. *Le Romant comique de Mr Scarron. Première partie*, Paris, Toussaint Quinet, 1651 ; *Seconde partie*, Paris, Guillaume de Luyne, 1657.
6. Voir Jacques Berchtold, *Les Prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècle) Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d'Alfarache » à « Jacques le fataliste »*, Genève, Droz, 2000, p. 246. Les premiers livres de *L'Histoire comique de Francion* paraissent à Paris, chez Pierre Billaine en 1623 ; les éditions suivantes remaniées paraissent chez Pierre Billaine en 1626 et 1633.
7. Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 196.
8. *Generi letterari, Ibridismo e contaminazione*, a cura di Annamaria Sportelli, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2000.
9. Dans son étude du concept de « mœurs » et de ses aléas sémantiques, Georges Benrekassa écrit : « Ensuite, les mœurs, c'est le lieu où le privé et le public s'articulent, et on ne s'étonnera pas qu'elles désignent prioritairement la discipline ou l'indiscipline sexuelle [...] Il s'agit alors de mettre systématiquement en relation le privé (notion variable et relativement moderne), le social (notion tout aussi moderne, que l'emploi du concept de mœurs aide précisément à définir), le public (la sphère publique changeant elle-même de sens et d'extension) et le politique. Les mœurs représentent ce qui leste et borne l'univers politique, mais aussi ce qui le fonde et le dépasse, ce qui peut sauvegarder l'individualité, mais aussi l'impliquer globalement de la façon la plus périlleuse. », *Le Langage des Lumières. Concepts et savoir de la langue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, ch. 2, « Mœurs comme 'concept politique' 1680-1820 ».
10. *La Bibliothèque française*, op. cit., p. 194. La lecture du premier *Francion* montre que les termes eux-mêmes, souvent corrigés par la suite, n'évitaient guère la licence...
11. *Ibid.*, p. 196.
12. On sait que ce sont des poèmes obscènes et blasphématoires qui sont lus à charge durant son procès. Pour mémoire, je rappellerai quelques titres de la *Quintessence satyrique*, dans l'édition de 1924, « Mes couillons quand mon vit se dresse », p. 22, « Qui voudra voir comme un diable me fout » (sans doute de Sigogne), p. 173, « Épigramme d'un impuissant » p. 279 (attribué à Théophile dans le ms. 3127 de l'Arsenal) où un abbé se laisse « taster le vit aux mains d'une nonnain » et qui s'achève par ces trois vers qui mêlent obscénité et impiété : Voyant son vit demeurer ainsi plat, / Luy dict Monsieur dites Magnificat, / Quand on le dit tout le monde se leve.
13. *La Bibliothèque française*, op. cit., p. 195.
14. François de La Mothe Le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. André Pessel, Fayard, 1988. Le texte est paru sous l'un des pseudonymes habituels de l'auteur et daté de manière fantaisiste. Voir, Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations. Jules César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002.

15. Sorel n'assume pas explicitement dans ces pages en être l'auteur, laissant comme flotter le statut de ces ouvrages comme textes publics.
16. Jole Morgante, *II Libertinismo dissimulato*. « *L'Histoire Comique de Francion* » di Charles Sorel, « Biblioteca della Ricerca », 76, Schena, 1996.
17. « Je raconte des fables et des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiseries à des ignorans, qui ne pourront pas penetrer jusques au fonds. Mais quoy que ce soit, ces resveries là contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire. »
18. Voir les suppressions de 1626 qui concernent l'épisode des monstres dans le songe et celui du vice des écoliers au collège fréquenté par Francion ; Jole Morgante, *op. cit.*, p. 91 sqq.
19. *Histoire comique de Francion*, GF, p. 54.
20. *Ibid.*, p. 56. C'est moi qui souligne.
21. Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, 1647, cité par Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française*, t. 3, 1^{ère} partie, p. 155.
22. On se rappelle qu'au jeu du corbillon, Arnolphe souhaite que l'innocente Agnès y mette une tarte à la crème (*L'École des femmes* de Molière) ; plus tard, Pierre Bayle se moque des « principes des puristes » et de « la pruderie qui a été poussée jusques au point qu'on ne disait pas j'ai mangé des confitures, mais des fitures », dans ses « Éclaircissements sur les obscénités », *Dictionnaire historique et critique*, Slatkine Reprint, 1969, p. 337. Voir *infra* note 26.
23. Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, Université de Provence, 1984, « Glose », p. 114.
24. *Ibid.*, p. 117.
25. *Ibid.*, p. 119, « Sermon VI ».
26. Voir Sophie Houdard, « Une fête d'affranchis. Les mots et la chose dans *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville », *Le Gré des langues*, 7, 1994.
27. *Histoire comique de Francion*, *op. cit.*, Livre VII, p. 319. L'édition de 1626 ajoute même une référence bien libertine : « Il n'y a rien que l'opinion du vulgaire qui l'ait rendu desagreable, et l'on serait bien empêsché s'il faloit dire pourquoy. Je m'en rapporte à Charron ; il en parle dans sa Sagesse. »
28. Comme le XVIII^e siècle saura s'en souvenir dans la technique du gazage, et en jouer, ce dont témoigne cet extrait de Voisenon au moment d'offrir à une dame son *Sultan Misapouf* (1746) : « J'ai évité tous les mots qui pourraient blesser les oreilles modestes ; tout est voilé ; mais la gaze est si légère, que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau. »
29. Bruno Roy, *Une culture de l'équivoque*, H. Champion Slatkine, 1992.
30. Voir en particulier l'« Éclaircissement IV », *Que s'il y a des Obscénités dans ce livre, elles sont de celles qu'on ne peut censurer avec raison* publié à la suite du *Dictionnaire historique et critique*, nouvelle édition, Slatkine Reprint, 1969 (édition de Paris, 1820), t. xv, p. 325 sqq.
31. Sur les conséquence de cette nouvelle répartition du libertinage au XVIII^e siècle, on peut lire le bel article de Michel Delon « De *Thérèse philosophe* à *La Philosophie dans le boudoir*, la place de la philosophie », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 7, Heidelberg, 1983, p. 76-90. Voir, Gianluca Mori, *Bayle philosophe*, Paris, H. Champion, 1999, en particulier p. 200 sqq.
32. Pour un recadrage de la question de l'obscénité à l'intérieur des réflexions de Port-Royal sur le langage, on consultera Olivier Pot, « La question de l'obscénité à l'âge classique », *XVII^e siècle*, 173, Octobre/décembre 1991, p. 403-437.
33. Voir *L'Allusion dans la littérature*, Actes du XXIV^e Congrès de la Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, textes réunis par Michel Murat, Sorbonne, 1998, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
34. *Panegyrique de L'École des femmes ou conversation comique sur les œuvres de Mr de Moliere* (1664), texte écrit sans doute par Charles Robinet, dans *La Querelle de L'École des femmes*, éd. critique par Georges Mongrédien, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971, p. 210. Les « Perspectives » sont des décors en trompe-l'oeil...

35. On trouvera une édition récente de cet *Hexaméron rustique* ou *Les six journées passées à la campagne entre des personnes studieuses*, édition Gabriel Los d'Urizen, Paris-Zanzibar, 1997. Sur ce texte, voir Jean-Pierre Cavallé, *Dis/simulations...*, *op. cit.*

36. Sur la dimension scénique et citationnelle de l'ironie comme topographie différentielle par reprise, réécriture, contradiction, on lira Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieur, 1996.

37. Voir, du même auteur le dialogue « Du mariage », dans les *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, *op. cit.* Lors du procès intenté par le Ministère public contre Pauvert pour certaines éditions de Sade, en décembre 1956, Paulhan ne manquera pas, à son tour, de dévoiler au Président du tribunal correctionnel les turpitudes contenues dans la Bible et leur incomparable nocivité ! (Jean-Jacques Pauvert, *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure*, Paris, Les Belles Lettres, 1957, p. 51-52).

38. Sur cette question de l'ironie relevant d'une pragmatique de l'énonciation échoïque, voir Dan Sperber et Deirdre Wilson in *La Pertinence. Communication et cognition*, tr. fr., Les Éditions de Minuit, 1989, p. 356 *sqq.*

39. On sait peu de choses sur Paul-Alexis Blessebois qui choisit d'abjurer la religion protestante et de se rebaptiser Pierre-Corneille pour entamer, au bénéfice de cette équivoque, une carrière littéraire assez inclassable. C'est grâce à Frédéric Lachèvre que l'on sait qu'il naquit à Alençon vers 1646 : très vite sa vie rencontre la prison d'abord d'Alençon (il met le feu à la maison familiale en août 1670 pour dissimuler les registres de la taille que ses parents percevaient sans grande honnêteté), puis de Paris (il est mis à la prison de Fort-Levêque en juin 1672, poursuivi par Marthe Le Hayer, fille du Sieur de Sçay à qui il a non seulement extorqué de l'argent, mais signé une promesse de mariage qu'il refuse d'honorer). Sa biographie est un mélange d'arnaques, de fuites – il part en Hollande se réfugier, sert un moment dans les armées contre les Suédois – de bagarres, qui lui valent un nouvel emprisonnement vers 1678, de meurtres et de désertion. Envoyé aux galères en 1681, il séjourne à la Guadeloupe, où on perd sa trace. Lachèvre situe sa mort vers 1700. Son œuvre suit, semble-t-il, de près ces aventures dans une veine satyrique et obscène : les différents récits qui nous restent, les poésies, petites comédies sont de nature autobiographique, ils mettent en scène un héros sexuellement surdoté en proie aux persécutions de tout un personnel qu'il a effectivement fréquenté. Sauf quelques textes d'inspiration religieuse et destinés à se nourrir et à donner le change, ses ouvrages témoignent de la violence de sa satire à poursuivre ceux qui le pourchassent : Marthe Le Hayer (de Sçay) est la malheureuse héroïne principale de sa veine satyrique, Alençon y est une Nouvelle Sodome, les récits de prison des apologues de la sexualité la plus débridée. La fin de sa vie en Guadeloupe nous a laissé un récit étonnant, *Le Zombi du Grand Pérou ou La Comtesse de Cogne*, (s.l.), 1697, Paréiasaure Édition, 1997 qui se termine lui aussi par une nouvelle prison. Voir, Frédéric Lachèvre, *Pierre-Corneille Blessebois, Le Casanova du XVII^e*, Paris, Librairie ancienne H. Champion, 1927 et du même auteur, pour la bibliographie, *Le Libertinage au XVII^e siècle, XV. Pierre-Corneille Blessebois*, Slatkine Reprints, 1968.

40. L'épisode où l'on attache les cotillons sur la tête de Hïante évoque les premières pages du *Francion* quand Laurette et son amant voleur, Olivier, attachent la fausse servante Catherine à la muraille du château en découvrant ses parties génitales et en révélant ainsi sa véritable identité d'homme.

41. *Le Rut ou la pudeur éteinte*, Leyde, 1676 dans les *Œuvres satyrique (sic) de P. Corneille Blessebois*, in-12, vendu séparément en 1676 (Leyde, chez Felix Lopez et Arnaud Doude). On peut le consulter, comme tous les textes disponibles de l'auteur à la Réserve (ENFER) de la BnF, dans *Les Maîtres de l'Amour*, Intro. de Guillaume Apollinaire, Bibliothèque des Curieux, 1921. Je citerai dans cet article l'édition Plein Chant, 1995, qui reproduit l'édition de l'éditeur Jules Gay, 1882, p. 59.

42. Dans la bouche du *personnage* d'Amarante (Melle de Sçay) la « fouteuse aux lubriques discours », mais assez philosophe à ses heures, p. 115.

43. *L'École des filles* paraît anonymement en 1655 pour être immédiatement condamné (Frédéric Lachèvre, *Le Libertinage au XVII^e siècle*, VIII, *Mélanges*, Trois grands procès de libertinage : L'Ancêtre, Geoffroy Vallée (*La Béatitude des chrétiens*) 1573 ; Jean Fontanier (*Le Trésor inestimable*) 1621 ; Millot et L'Ange (*L'Escole des Filles*), 1655), texte réédité dans *Libertins du XVII^e siècle*, vol. 1, dir. Jacques Prévot, La Pléiade, 1998. *L'Académie des dames* est le titre de la traduction (1680) de l'*Aloisiae Sigae Toletanae Satyra sotadica de Arcanis Amoris et Veneris*. [...], 1660, soit-disant traduite de l'espagnol en latin par Jean Meursius, en fait totalement écrit, puis traduit par Nicolas Chorier. On peut lire ce texte à la BnF et dans l'édition de Jean-Pierre Dubost, éditions Philippe Picquier, 1999.

44. Cette séparation « du bon grain de l'ivraie » – les principes philosophique sérieux vs les tableaux obscènes – est de toutes façons absurde du point de vue du sens de ces textes, mais pratiquée par tous ceux/elles qui se livrent à une lecture érotique de ces textes. Pour citer encore le procès fait à Pauvert en 1956, rappelons un extrait du dialogue entre le Président du Tribunal correctionnel et Paulhan qui dépose :

« Le Président – Il faudrait faire abstraction de tout ce qui constitue l'exemple des principes philosophiques développé par Sade. Je ne parle pas des scènes abominables et qui sont lassantes aussi bien par leur nombre que par leurs descriptions.

Jean Paulhan : – L'exemple est effrayant, Monsieur le Président.

Le Président – Mettre en pratique ces théories philosophiques par ces exemples, par ces descriptions de scènes [...] vous ne considérez pas que cela constitue un danger ? [...] », *op. cit.*, p. 51-52.

45. *Œuvres de Jean-Jacques Bouchard, Journal*, 2 vol., par Emmanuel Kanceff, G. Giappichelli Editore, 1976. Le tome 1 contient le manuscrit de ce qu'il est convenu d'appeler *Les Confessions* écrit à Rome entre 1631 et 1632, *Le Voyage de Paris à Rome* et *Le Carnaval à Rome*.

46. Michel Delon, *art. cit.*, p. 86.

47. *Ibidem*.

48. Robert Darnton, *Édition, sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1991.

49. Voir la bibliographie commentée par Lachèvre, *op. cit.*, p. 83.

50. Frédéric Lachèvre, *Les Œuvres libertines de Claude Le Petit parisien brûlé le 1^{er} septembre 1662, Le libertinage au XVII^e siècle*, VI, Slatkine Reprints, 1968.

51. On pourra voir comment Daniel Sangsue utilise cette catégorie d'« excentricité » narrative à propos des avatars du genre au XIX^e siècle, dans *Le Récit excentrique*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

52. François de La Mothe Le Vayer, *Si l'étude des lettres est préférable à tout autre occupation*, Paris, 1667, préface.

53. Voir, « Petite leçon à ma Flûte », dans *Le Cabinet d'amour et de Vénus*, à Cologne, chez les héritiers de Pierre Marteau, s.d., in-12, p. 158 : « [...] Leyde n'est rien moins qu'Alençon,/Et de vous travailler sans lucre/ Ce serait profaner un sucre/Dont Alençon a fait grand cas [...] »

54. Jacques Berchtold, *Les Prisons du roman, op. cit.*

55. « Marthe Le Hayer ou Mademoiselle de Sçay, petite comédie », dans *Le Cabinet d'Amour et de Vénus, op. cit.*, p. 60 sqq.

56. *L'Almanac des belles pour l'année 1576*, composé par Pierre Corneille Blessebois, à Leyde, chez Arnoud Doude et Felix Lopez, s.d.

57. Jean-Jacques Bouchard, *Les Confessions, op. cit.* : « [...] il obtint d'elle de là en avant cette charité tous les jours que la commodité, ou le caprice de cette fille le permettoit : appelant cela entre elle et lui *faire venir du sucre*. », p. 18.

58. *Supra*, n. 49.

59. « Petite leçon à ma Flûte », *op. cit.*, p. 161.

60. Claude Le Petit est brûlé pour avoir fait publier *Le Bordel des Muses*. Son récit prosimétrique, *L'Heure du berger*, se rapproche aussi du travail de Blessebois.
61. « Sonnet contre le Parnasse », dans *L'Almanac des belles*, op. cit., p. 31.
62. *L'Almanac des belles*, op. cit., p. 19. Le personnage de « la Corneille » achève le travail de littérisation du nom même de Blessebois et parcourt l'ensemble de ses textes.
63. *Le Zombi du Grand-Pérou*, op. cit.
64. *Le Rut* n'a sans doute pas été interdit parce qu'il recourt surtout à l'invective personnelle qui n'intéresse pas, comme le montrent encore les *Mémoires sur la librairie et sur la liberté de la presse* de Malesherbes, la censure publique (Slatkine Reprints, 1969). Si son œuvre ne manque pas d'impiétés, elles ne font pas non plus l'essentiel de ses textes. Il reste que ces ouvrages republiés au XIX^e siècle sont condamnés, par exemple en mai 1868 par le Tribunal correctionnel de la Seine et en décembre 1876. Voir Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages écrits et dessins poursuivis, supprimés ou condamnés, depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877*, Paris, Éd. Rouveyre, 1879. Voir aussi Jean-Christophe Abramovici, *Le Livre interdit*, Petite Bibliothèque Payot/Classique, 1996 qui fournit une anthologie des textes de la censure ou censurés.