

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE DU
DOCTORAT EN LETTRES

PAR
STÉPHANIE MASSÉ

LES SATURNALES DES LUMIÈRES.
THÉÂTRE ÉROTIQUE CLANDESTIN
DANS LA FRANCE DU XVIII^e SIÈCLE

NOVEMBRE 2008

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

In memoriam
David A. Trott
1940-2005

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : LES LUPANARS DE MELPOMÈNE ET DE THALIE	11
Chapitre I : La scène cachée des Lumières	15
Chapitre II : Le spectacle érotique clandestin	48
Chapitre III : <i>Bibliotheca clandestina</i> . Les sources du théâtre érotique	82
DEUXIÈME PARTIE : LES ÉCHAFAUDS DU CLASSICISME. LE CORPUS ÉROTICO-SCATOLOGIQUE CLANDESTIN	102
Chapitre IV : Entre tradition et sédition	106
Chapitre V : Clitorisette à Paphos, Vasta en Bordélie : personnages et lieux	121
Chapitre VI : Le <i>Théâtre d'amour</i> de Delisle de Sales	128
Chapitre VII : La célébration du clystère	148
TROISIÈME PARTIE : LA FILLE DE MOMUS	182
Chapitre VIII : Une orgie à laquelle préside l' <i>imitatio</i>	187
Chapitre IX : Les canons dévergondés	207
Chapitre X : « Il faut foutre ou mourir ! »	232
QUATRIÈME PARTIE : LIBIDO SCIENDI / LIBIDO CONCUSPISCENDI	246
Chapitre XI : L'énergie foutative	249
Chapitre XII : Dévergondages de la nature	258
CONCLUSION	267
ANNEXE : Le <i>Théâtre gaillard</i> de 1761 à 2001	282
BIBLIOGRAPHIE	285

AVANT-PROPOS

L'écriture de cette thèse n'aurait pas été possible sans l'appui, l'amitié et la sollicitude de certaines personnes. Mes premiers hommages vont à mes parents, dont le soutien, aussi affectif que matériel, m'a permis de me consacrer uniquement à mes recherches et à poursuivre ma route l'esprit tranquille (et souvent l'estomac repu !) sur ces chemins peu fréquentés que je m'étais proposé de parcourir. J'ai l'infini bonheur d'avoir des parents exceptionnels dont le sentiment de fierté est devenu au fil du temps et des pages un moteur peu commun pour continuer mon travail. Je tiens aussi à remercier tout spécialement mon frère Jonathan, mon maître ès moments de détente, pour sa patience et sa compréhension et mon copain Jean-Sébastien qui n'a eu de cesse de m'encourager pendant les derniers moments.

Je remercie chaleureusement Marie Laure Girou-Swidorski dont l'amitié m'est très chère et qui m'a supportée sur les plans moral et matériel avec une générosité, une disponibilité et une sollicitude qui me touchent beaucoup ; Francis Langevin, Alexandre Landry, Nathalie Leblanc, Martial Poirson, Jean-Christian Lacoursière, Pascale Jasmin et Yannick Galipeau, précieux amis et collègues pour leur simple présence et l'intérêt qu'ils ont toujours porté à mes recherches.

Ma profonde gratitude va enfin à Marc André Bernier, témoin attentif de mes premières intuitions, auditeur infatigable de mes doutes, lecteur assidu de courriels fleuve et extraordinaire conseiller, dont je me suis efforcée d'imiter la rigueur intellectuelle et qui m'a guidée depuis les premiers balbutiements jusqu'à la réalisation de cette thèse avec une passion et une finesse d'esprit qui l'honorent.

INTRODUCTION

CLIMÈNE.

*Quoi la pudeur n'est pas visiblement blessée
par ce que dit Agnès dans l'endroit dont nous parlons ?*

URANIE.

*Non, vraiment. Elle ne dit pas un mot,
qui de soi 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.*

CLIMÈNE.

*Ah ! ruban, tant qu'il vous plaira ;
Mais ce, le, où elle s'arrête,
n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce, le,
d'étranges pensées. Ce, le, scandalise furieusement ;
et quoi que vous puissiez dire,
vous ne sauriez défendre ce, le.*

CLIMÈNE.

Il a une obscénité qui n'est pas supportable.

ÉLISE.

Comment dites-vous ce mot-là, Madame ?

CLIMÈNE.

Obscénité, Madame.

ÉLISE.

*Ah ! mon Dieu ! obscénité.
Je ne sais ce que ce mot veut dire ;
Mais je le trouve le plus joli du monde.*

Molière,

Critique de l'école des femmes,

Acte I, sc. 3,

1663

Vers 1774, Delisle de Sales délaisse la prose philosophique le temps de courtiser Érato et de faire revivre les fastes des *Amours* d'Éléphantis. Voici ce qu'il rapporte dans la préface de son *Théâtre d'amour* qu'il compose pour le prince d'Hénin et sa maîtresse, Sophie Arnould :

Un prince étranger, homme très aimable, mais un peu blasé sur les plaisirs que l'innocence appelle, avait un théâtre secret où il n'introduisait que des roués de sa petite cour et des femmes de qualité dignes d'être des courtisanes. C'étaient les saturnales de la Régence ; on y jouait sans voile, les Priapées de Pétrone et les orgies du *Portier*¹.

Ainsi posé entre les gaietés du *Satiricon* et les orgies de Saturnin, le décor laisse entrevoir le rapport privilégié qu'entretient Delisle avec, d'une part, un souvenir de l'Antiquité privilégiant nettement l'inspiration anacréontique et, de l'autre, la mouvance libertine du roman clandestin de son siècle. À travers la reprise de l'idée de saturnales, c'est une mémoire érudite de même que son dévoiement, actualisés dans un contexte moderne, que donnent à lire le *Théâtre d'amour* et, par-delà, le répertoire du théâtre érotique clandestin dans la France des Lumières.

Apothéose du *mundus inversus* en même temps qu'invitation à la débauche, les saturnales suggèrent à la fois fête, liberté et excès. Si les saturnales antiques et leur pendant médiéval, la fête des Fous, étaient l'occasion d'un renversement des hiérarchies sociales où les maîtres devenaient esclaves et vice-versa, au XVIII^e siècle, ce bouleversement se raffine et s'opère, pour une part essentielle, sur le plan poétique. De fait, l'érotisation de la dramaturgie classique et la posture parodique qu'illustre la scène clandestine française des Lumières appellent au mélange – voire

¹ Delisle de Sales, *Théâtre d'amour*, composé de pièces grecques, assyriennes, romaines et françaises, À Amathonte, l'an de l'organisation de notre Planète 40. 780 [ca. 1780], Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Douay, ms 9549, f. 3.

au mélangisme – entre les valeurs nobles qu’incarnent la pompe tragique et la bassesse que donnent à lire des intrigues de bordel, la représentation des grands hommes en action et une dramaturgie exaltant la mise en scène du corps et le « *triomphe de la fouterie*² ».

Au sein de la vaste nébuleuse que forment les pratiques théâtrales au XVIII^e siècle et dont on ne cesse de mettre en évidence l’ampleur et l’importance, la veine érotique reste encore occultée, confinée dans les cercles les plus obscurs de l’Enfer de la Bibliothèque nationale de France ou encore mise sous rature dans certains catalogues de manuscrits et d’imprimés. Pourquoi, en effet, se soucier de répertorier ces courtes priapées que l’on considère comme dénuées de toute prétention littéraire ou comme autant de témoins indignes d’un divertissement méritant la réprobation ? Condamnées avant même d’être lues, les pièces du corpus érotique clandestin suscitent un malaise. Devant la gêne que l’on éprouve en évoquant ces scènes graveleuses, on préfère les reléguer aux oubliettes de l’histoire littéraire ; l’embarras que suscite la célébration des appétits d’un corps jouisseur exprimant ouvertement les besoins que la nature l’invite à satisfaire relègue ces *minores* dans une *terra incognita* d’où il est difficile de les tirer. En même temps, le malaise semble provenir de l’image qu’on se fait de ces textes en regard, notamment, des conditions de la représentation dramatique. Dès lors que la chronique scandaleuse se plaît à raconter que ces pièces furent les préludes affriolants de reconstitutions d’orgies à l’antique dont la haute société française raffolait, il n’en faut pas davantage pour confiner ce répertoire à un usage unique, celui de l’exhibition génitale au profit de la

² *Le triomphe de la fouterie, ou les apparences sauvées* est le titre d’une pièce anonyme en deux actes et en vers parue pendant la période révolutionnaire.

sollicitation concupiscente. Ainsi bornés au seul horizon performatif, ces textes n'en deviennent que plus subversifs et, par là, leur examen requiert d'autant plus de hardiesse, comme en témoigne cet extrait d'une conférence prononcée par Jacques Scherer :

La hardiesse de la parade est réelle, mais allusive. Elle se borne le plus souvent à des équivoques verbales. Il importe donc de ne pas la confondre avec le véritable théâtre clandestin, qui existait vers la même époque et qui présentait le spectacle d'activités sexuelles avec une liberté qui n'a rien à envier à celle du vingtième siècle. Ainsi, une comédie de 1773, anonyme bien sûr, intitulée *Les plaisirs du cloître*, présente-t-elle de ces plaisirs un tableau impossible à résumer aussi bien qu'à citer³.

À l'impossible nul n'est tenu, dit l'adage... Aussi cette thèse propose-t-elle de lire ces pièces côtoyant *Les plaisirs du cloître* sur le second rayon en interrogeant moins leur dimension spectaculaire, dont le tableau semble impossible à rendre, et en s'étonnant davantage de l'écart qui semble séparer souci de vérité historique et fantasmagorie, comme le montrent les contrastes entre une chronique scandaleuse dont les anecdotiers compilateurs du début du XX^e siècle ont contribué à amplifier les outrances et la plus grande sobriété des sources tirées des documents d'archives. Plus encore, l'évidente difficulté de reconstituer ce qui relève du jeu et de l'*actio* invite à aborder ce répertoire autrement et à montrer qu'au-delà de divertissements mondains et de débauches hypothétiques, les textes du théâtre érotique clandestin offrent un amalgame original et inouï de parodie, de dérision, de rire et de célébration du corps. À la faveur d'un esprit de mutinerie générale s'élevant contre toute forme d'autorité, ce théâtre se révèle beaucoup plus complexe et riche, du

³ Jacques Scherer, *Théâtre et anti-théâtre au XVIII^e siècle*, An inaugural lecture delivered before the University of Oxford, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 20.

moment où l'attention s'écarte de la performance pour se concentrer sur le texte. L'audace encanaillée et persifleuse se donne alors en spectacle dans ces saturnales littéraires proposant une vision véritablement singulière de l'héritage classique sur lequel elles reposent et auquel elles insufflent une énergie nouvelle au gré de saillies érotiques et de pointes parodiques émaillant ces textes et qui invitent bien davantage au rire qu'à la sollicitation libidinale.

Le peu d'attention que l'on a accordé au théâtre érotique clandestin tient aussi à l'attitude générale qui prévaut dans les études d'ensemble sur la pratique dramatique au XVIII^e siècle et dont David Trott a admirablement bien résumé l'esprit. L'atténuation du « caractère dynamique et hétérogène⁴ » de la scène des Lumières y conduit, en effet, à la définir à partir de « caractéristiques [...] schématiques et figées⁵ », ce qui borne les perspectives en reconduisant un préjugé commun qui associe « une "hiérarchie" de genres et de troupes⁶ » et l'élaboration « d'un palmarès de "grands" dramaturges⁷ » à « un mythe d'immobilisme dû au poids⁸ » du classicisme et, finalement, au « caractère divertissant plutôt qu'engagé et subversif du théâtre⁹ ». Il en résulte que le théâtre des Lumières n'est abordé qu'en surface, son aspect composite s'effaçant au profit d'un ensemble homogène qui ne tient pas compte de ses particularités. Et pourtant, le XVIII^e siècle français aime furieusement le théâtre, qu'il soit représenté sur les scènes officielles – la Comédie-Française et l'Opéra –, sur les scènes dites non officielles – les Foires, l'Opéra-

⁴ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, p. 12.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Comique, l'Hôtel de Bourgogne – et même dans l'espace privé, dans un salon, un château, une petite maison. Si les théâtres constituent les lieux privilégiés de la sociabilité mondaine, la théâtromanie indique aussi une envie exacerbée de monter sur les planches et de jouer la comédie. En 1759, dans *La Capitale des Gaules, ou la Nouvelle Babylone*, Fougeret de Monbron dénonce, indigné, la vogue des théâtres de société où des amateurs se targuent de se donner la réplique :

La fureur du théâtre et des représentations dramatiques est montée à un tel point que, si l'on n'y remédie promptement, Paris ne sera plus bientôt qu'un peuple d'histrions et de baladins. On joue partout la comédie. C'est un délire général qui a gagné toutes les professions. Va-t-on chez quelqu'un pour affaire : démarche inutile. Monsieur ne voit personne : il étudie son rôle. Ici c'est un homme constitué pour régler les différends des citoyens et prononcer sur leur fortune et leur vie, s'avilissant et se dégradant sous les habits de Trivelin. Là, c'est un militaire aussi bon comédien que Dufresne, et aussi mauvais guerrier, représentant Achile furieux [...]. D'un autre côté, c'est un financier insolent, jouant le rôle de marquis au lieu de celui de valet pour lequel il semble être né. Mais comme l'amour est la base et l'âme de la comédie, on pense bien que le beau sexe ne demeure pas les bras croisés, et que toute la chaleur de l'action et le plus vif intérêt roulent sur lui. Aussi c'est dans cette innocente école que la plupart de nos femmes se forment au bien et s'instruisent de leurs devoirs. C'est là qu'elles apprennent le grand art de filer une passion, de nouer une intrigue, de feindre, de dissimuler, de ruser, de déconcerter la vigilance d'une mère, de mettre en défaut la jalousie d'un mari et de commettre les plus horribles perfidies sous le masque austère de la sagesse. C'est, en un mot, dans cette édifiante école qu'elles apprennent la théorie des vertus et la pratique des vices¹⁰.

L'ampleur de la pratique théâtrale chez les particuliers est telle qu'entre 1700 et 1799, l'on dénombre plus de trois cents lieux de représentation privée¹¹ et dont le répertoire passe des œuvres canoniques aux pièces des théâtres non officiels, des

¹⁰ Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Le cosmopolite, ou le citoyen du monde*, suivi de *La capitale des Gaules, ou la nouvelle Babylone*, Raymond Trousson, éd., Bordeaux, Ducros, coll. « Ducros », 1970 [1759], p. 146.

¹¹ Voir à ce sujet l'inventaire dressé par David Trott, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro [<http://www.chass.utoronto.ca/~trott/societe/societe.htm>] et le site CÉSAR, *Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime* [<http://www.cesar.org.uk/cesar2/>].

commandes spécifiques faites à des auteurs – comme Charles Collé, qui devient le fournisseur officiel, entre autres, des théâtres du duc d'Orléans – aux *lazzis* improvisés au sein d'un cercle restreint. Acteurs professionnels et amateurs s'y côtoient ; tantôt on joue la parade égrillarde au château, tantôt « un financier insolent » ambitionne d'interpréter un marquis. Mais cette manie du spectacle comporte aussi sa part d'ombre, celle d'un répertoire davantage que d'une société d'acteurs, où la notion d'espace privé prend tout son sens : par définition, le corpus érotique se joue, se récite, se mime ou se lit à l'ombre, et même à celle des théâtres de société. Il repose sur une double clandestinité : celle d'une publication illicite dont les indices paratextuels ne mentent pas et celle, plus rare, d'une représentation marquée du sceau du secret entre initiés d'un cercle intime et dont il est encore aujourd'hui ardu de percer le mystère.

Composé d'une trentaine de pièces et de fragments dramatiques s'étendant de la fin du XVII^e siècle aux lendemains de la convulsion révolutionnaire¹², le corpus de cette thèse requiert d'entrée de jeu que l'on se livre à une enquête sémantique essentielle, dans la mesure où on l'a qualifié indifféremment d'érotique, de gaillard, d'obscène et de pornographique, chacune des épithètes renvoyant à des interprétations différentes et souvent abusives quand elles ne sont pas simplement le signe d'un malaise : entre le texte et l'idée que l'on se fait de sa représentation, la tentation est parfois grande d'attribuer au corpus des vertus aphrodisiaques, dans une sorte de préfiguration de la pornographie moderne. Mais si le Parnasse change ici

¹² Exception faite du théâtre clandestin aux accents nettement pamphlétaires de la période révolutionnaire et dont le propos s'écarte, par la violence, des saturnales parodiques dont il est ici question, mais dont l'étude fera l'objet d'un projet postdoctoral.

radicalement d'aspect en se transportant au lupanar, il n'en demeure pas moins que la scène cachée des Lumières n'a jamais fait l'objet d'une étude qui tienne compte à la fois de ses spécificités littéraires et dramatiques et de son appartenance au champ élargi de la clandestinité. Du texte au spectacle, certains prétendront que seul le point de vue change, le texte proposant une anecdote érotico-comique et le spectacle stimulant l'ardeur de spectateurs dans un contexte marqué par l'interactivité. L'amateur de théâtre dans la France d'Ancien Régime – autant dire tout un chacun – qui assiste de manière répétée aux représentations dramatiques à l'oreille exercée et garde le souvenir des scènes les plus significatives, les plus touchantes, les plus tragiques. Si l'on considère que l'attitude première du théâtre érotique repose sur une posture parodique dont la cible principale est constituée de pièces et de scènes canoniques, le changement de point de vue apparaît sous un angle différent : les effets de brouillage rendent tout à coup la représentation moins aguichante que facétieuse.

Dans le royaume de Merdenchine ou de Bordélie, à Foutange ou en Purgomanie, Fout-six-coups, Vit-Mollet, Conille et madame Duvagin portent plus à rire qu'à ne lire que d'une main, surtout lorsqu'ils s'expriment à la manière d'un Horace, d'une Médée, d'un Oreste. Le corpus érotique et la veine excrémentielle reposent fièrement sur les tréteaux élevés par le classicisme, même si ceux-ci y deviennent autant d'échafauds sur lesquels on décapite l'exaltation tragique, l'expression pathétique et les valeurs que le théâtre du Grand Siècle a célébrées avec pompe. Ainsi Corneille devient-il à la fois le modèle à suivre et l'homme à abattre, dans un duel pour le moins ambivalent où se conjuguent admiration et critique,

reconduction et travestissement. La posture parodique frappe l'héritage classique précisément là où sa renommée semblait la mieux établie : dans l'idéal aristocratique d'une gloire qui triomphe et se donne en spectacle : « Les valeurs du Grand Siècle sont tournées en ridicule. La liquidation est générale. Il n'y a plus de gloire¹³ » et le modèle se prête lui aussi à la dérision. La célébration de la *magnitudo animi* fait alors place à celle du clystère ou encore à celle du « con toujours vainqueur¹⁴ » d'Argénie : le renversement écorche autant qu'il consacre.

Profondément ancrée dans une rhétorique de l'*imitatio* où le dévergondage des canons du classicisme devient la matière première de l'invention dramatique, la parodie érotique amène le corps à l'avant-plan. Ce corps essentiellement métonymique et qu'illustre à satiété la mise en scène excessive du « con » et du « vit » repose pourtant sur une lecture, certes radicale, de l'héroïsme classique où le bras figurait au mieux les travaux guerriers. Des lauriers de la gloire à la satisfaction d'un appétit sexuel démesuré, seule la synecdoque de la personne change.

Qu'il soit jouisseur ou déféqueur, qu'il se montre omnipotent ou qu'il succombe à la tâche, le corps érotique envahit toute la scène, se donne en spectacle et s'exalte à la faveur des « ah ! je me meurs », « je n'en puis plus ! », « je... me... pâ...me » et des « ah ! bougre, tu débandes ! ». Porté par une énergie foutative qui pousse à l'action – jouir – et soumis aux impératifs d'une nature indissociable du rut et d'une recherche effrénée et égoïste du plaisir, le répertoire érotique présente enfin

¹³ Patrick Wald Lasowski, « Préface », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. xiv.

¹⁴ Grandval fils, *La comtesse d'Olonne* [ca. 1738], dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, Bnf Enfer 779-780, sc. 3.

une dimension axée sur une sexualité en acte qui, déjà, annonce les mises en scènes à la fois théâtrales et radicales du marquis de Sade.

Entre la philosophie de *Thérèse*, les vigueurs de Saturnin et les folles journées de Sodome, le répertoire du théâtre érotique clandestin porte un culte à Priape, à Momus et à la Nature. Dans cette ambiance aussi comique que franchement grivoise, l'occasion est belle d'assister au dévergondage de Melpomène et de Thalie et d'entonner en chœur avec Rosine, Madame Rognon et monsieur le curé, ce vaudeville sur l'air de *Cadet Roussel* :

Je vais dans ma chambre à mon tour (*bis*)
 Vit-Grand doit m'y faire la cour (*bis*)
 Du plaisir qu'un bon gros vit cause,
 Il doit me donner une dose...

Ah ! ah ! ah ! oui vraiment,
 Tu feras bien, ma chère enfant¹⁵.

¹⁵ Mercier de Compiègne, *La bougie de Noël, ou la messe à minuit* [ca 1793], dans Jean-Jacques Pauvert, éd., *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, Paris, Terrain Vague, 1993, acte I, sc. 5, p. 411.

PREMIÈRE PARTIE

LES LUPANARS DE MELPOMÈNE ET DE THALIE

*Qu'à la fois Adonis, Hercule,
Maquerelles, Putains confirment mes succès ;
Que votre vit foutant, soit le Dieu qui m'inspire,
Et qu'en suivant de si nobles essais,
Ma Muse à l'art de foutre unisse l'art d'instruire.*
Art de F***,
Épître dédicatoire,
1741

*O vous, héros fameux, qui dégradez la scene,
Une infâme putain est votre Melpomene,
Thalie une branleuse, & Momus maquereau [...].*

*Le compère Mathieu à ses Pénitents,
Les bordels de Thalie ou les forces d'Hercule,
1793*

Si l'invocation aux Muses tombe peu à peu en désuétude au siècle des Lumières, le souvenir de Melpomène et de Thalie, toutefois, entoure encore d'une certaine aura de prestige les formes auxquelles elles présidaient jadis, car malgré les innovations dramatiques qui s'imposent avec plus ou moins de succès, tragédie et comédie demeurent, à bien des égards, les genres par excellence. À une époque où le goût du théâtre se répand au point de causer cette fureur que l'on a coutume d'appeler la « théâtromanie », il est plaisant d'imaginer ces antiques muses quittant parfois le Parnasse pour des lieux moins recommandables. Et c'est ainsi qu'on les retrouve aux lupanars, dans une sorte de *conventum* tenant d'un Parnasse et d'un Olympe dévoyés où Vénus, Priape, Hercule et même Messaline participent à la fête. Le théâtre érotique clandestin du XVIII^e siècle transforme le Parnasse en foutoir des Muses : ici, Melpomène inspire la tragédie de Messaline¹, toujours « ratée » par ses amants ; là, Thalie donne le ton à une anecdote de bordel dont la maquerele finira à l'Hôpital² ; et, partout, le « triomphe de la fouterie³ » préside à l'invention dramatique.

Mais pour accéder à ces lupanars où Melpomène et Thalie égayent la société à la faveur de leurs gaudrioles, il convient de passer par des prolégomènes nécessaires à la compréhension et à l'analyse du corpus érotique théâtral. Et cette compréhension invite d'abord à consulter la sémantique, la « scène cachée des

¹ François-Charles Racot Grandval, dit Grandval fils, *La nouvelle Messaline*, tragédie en un acte et en vers par Pyron, dit Prepuçius, À Ancone, chez Clitoris, ca 1752.

² Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, *Le bordel ou le Jean-foutre puni*, comédie [en trois actes et en prose], à laquelle on a joint un BALET (*sic.*) en trois scènes, À Ancone, chez Jean Chouard, À l'Enseigne du Morpion couronné, ca 1747.

³ [Anonyme], *Le triomphe de la fouterie, ou les apparences sauvées*, comédie en deux actes et en vers, [s.l.n.d.], [Cette pièce date probablement de la période révolutionnaire puisqu'elle paraît également dans un recueil factice en 1791 où elle côtoie entre autres *Les fureurs utérines de Marie-Antoinette femme de Louis XVI*, Au Manège et dans tous les bordels de Paris].

Lumières » n'ayant jamais véritablement fait l'objet d'une dénomination qui tienne compte de ses spécificités. De fait, l'absence de travaux précis sur le sujet et la multitude d'épithètes qu'on emploie pour qualifier le corpus dès lors qu'on en souligne l'existence permettent de constater deux choses : la négligence, d'abord, dont ce répertoire a jusqu'ici fait l'objet et une pléthore de dénominations, ensuite, parfois imprécises et souvent contradictoires qui n'ajoutent, en somme, qu'une zone d'ombre supplémentaire autour d'un corpus qui comporte déjà plus d'un mystère.

Cette scène cachée est aussi celle du spectacle érotique clandestin. Il est difficile, sinon impossible de reconstituer ces fines parties où se déploie et se met en scène l'imaginaire érotique du siècle des Lumières. Le second chapitre propose donc, malgré la rareté des témoignages de première main, un état de la question en interrogeant d'abord les pièces elles-mêmes et les renseignements – plus souvent, on le verra, factices qu'avérés – qu'on peut y glaner, ensuite les archives et leurs limites, puis les témoignages des contemporains dont la fureur anecdotique du début du XX^e siècle s'est chargée de compiler les informations. De la documentation historique à la fantasmagorie que peut susciter l'évocation de ces spectacles, il s'agira d'établir, autant que possible, une frontière entre « théâtre à jouer » et « théâtre à lire ».

L'appartenance du corpus à l'univers de la clandestinité constitue une sorte d'évidence, mais mérite à son tour qu'on s'y attarde, ne serait-ce que pour déterminer la place de ces textes au sein de l'immense *bibliotheca clandestina* du siècle des Lumières. Si les configurations matérielles – pages titre et paratextes délurés, format des livres, indications d'auteur et de datation factices ou, en tous les

cas, relatives et arbitraires – apparaissent comme autant d’indices d’un lien avec l’imprimerie de l’ombre, en même temps, la reconstitution d’un corpus clandestin pose plusieurs problèmes dans la mesure où l’appareil censorial d’Ancien Régime a sévi en s’en prenant non seulement aux livres qu’on condamnait discrètement, mais aussi aux catalogues d’imprimés du règne de Louis XV. Nous serons alors à même de constater l’utilité des travaux de Robert Darnton sur les libraires hors de Paris et à l’étranger, uniques témoins du succès commercial qu’ont connu, au XVIII^e siècle, quelques-unes des pièces du théâtre érotique. Mais la clandestinité, qui se combine avec le caractère érotique des textes, n’est pas non plus étrangère aux manipulations – voire aux mutilations – qu’ont pu subir les pièces depuis leur première diffusion jusqu’à la fin du XIX^e siècle, et même jusqu’à aujourd’hui, notamment si l’on songe à l’édition de pièces érotiques du XVIII^e siècle qu’a donnée Jean-Jacques Pauvert en 1993. C’est à la faveur de deux exemples, l’écriture et la réécriture d’une anecdote galante du XVII^e siècle et les nombreuses réimpressions du recueil du *Théâtre gaillard*, que se posera avec plus de clarté et d’évidence le réel problème des sources dans la constitution d’un corpus d’analyse.

CHAPITRE PREMIER

LA SCÈNE CACHÉE DES LUMIÈRES

*Il fallait à ces libertins de condition,
pour clore dignement leurs « petits soupers »,
des distractions littéraires d'un plus haut ragoût,
d'un plus fort piment :
les propos légers, à peine voilés par l'équivoque,
firent d'abord les frais de ces représentations clandestines
qui ne tardèrent pas à dégénérer
en tableaux lubriques dont le texte dramatique
n'était plus que le prétexte, et, en quelque sorte,
la légende parlée.*

*Gaston Capon et R. Yve-Plessis,
Les théâtres clandestins,
1905*

La scène cachée des Lumières : d'aucuns percevront, dans ce titre et dans le programme qu'il annonce, un écho à l'ambition de Miguel Benítez qui, à la suite des travaux fondateurs de Gustave Lanson⁴ puis d'Ira O. Wade⁵, entendait explorer, en 1996, à partir des manuscrits philosophiques clandestins, la *Face cachée des Lumières*⁶. Véritable travail d'inventaire et de revalorisation d'un nombre imposant de *minores*, l'ouvrage de Benítez ouvrait la voie, autant en philosophie qu'en études littéraires, à la redécouverte d'un vaste corpus. Jugée marginale en un autre temps, cette *bibliotheca clandestina* resta longtemps ensevelie dans la poussière d'une multitude de fonds d'archives, en France et ailleurs dans le monde ; mais voici qu'aujourd'hui, on en reconnaît de plus en plus le rôle déterminant dans une histoire des idées à re-faire, à bien des égards, et dont de nombreux replis demandent encore à être approfondis. Suivant le même esprit que Benítez, je compte à mon tour emprunter un chemin parallèle, celui qui conduit à explorer ce que l'on pourrait appeler la scène cachée des Lumières.

Sur la scène des théâtres de société, dont de récentes recherches ont mis au jour l'ampleur et l'originalité, il existe une part d'ombre : celle que constitue un répertoire qui, s'il tient une place au sein des pratiques théâtrales auxquelles se livrent les particuliers, l'occupe dans une clandestinité avoisinant et débordant les modes de sociabilité mondaine sur laquelle reposent, habituellement, les

⁴ Gustave Lanson, « Questions diverses sur l'histoire de l'esprit philosophique en France avant 1750 », *Revue d'Histoire littéraire*, vol. XIX, 1912, p. 1-29.

⁵ Ira Owen Wade, *The Clandestine Organization and Diffusion of Philosophic Ideas in France from 1700 to 1750*, Princeton/London/Oxford, Princeton University Press/Humphrey Milford/Oxford University Press, 1938.

⁶ Miguel Benítez, *La face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits philosophiques clandestins de l'âge classique*, Paris et Oxford, Universitas et Voltaire Foundation, coll. « Bibliographica », 3, 1996.

représentations privées. Ce répertoire unique se présente avec une particularité que ni la reprise des classiques, ni les parades, ni même la plupart des commandes privées faites à un auteur ne comportent : la présence explicite d'une sexualité exubérante qui envahit toute la scène. Cette scène marginale, il convient d'abord et avant tout d'en établir le corpus et de situer celui-ci dans la production littéraire et théâtrale des Lumières. Passage obligé, ce travail d'enquête et de définition du genre s'impose d'autant plus que ce corpus n'a encore jamais reçu toute l'attention qu'il mérite. Il s'agira donc d'emblée d'examiner les dénominations qui, tant à l'âge classique qu'aujourd'hui, s'offrent à la critique pour qualifier un répertoire caractérisé, en particulier, par la présence d'une sexualité s'affichant sans détour et sans voile. Bien que le roman du XVIII^e siècle ait fait l'objet d'un nombre considérable de travaux et qu'on en ait assez bien défini les principaux genres et sous-genres, le domaine du théâtre privé reste encore, à bien des égards, une *terra incognita*. Aussi apparaît-il essentiel, à travers l'hétérogénéité de ses formes – proverbe, comédie, parade, tragédie, comédie-parade, vaudeville, etc. – d'en fixer le corpus afin de le bien nommer, de le bien circonscrire et d'en montrer, par le fait même, la cohérence.

Entre la gaze et l'ordure : les registres de l'obscène

Dans la préface qu'il signe en 1993 en tête des *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Raymond Trousson observe qu'« il est difficile d'admettre sur le même plan libertin, licencieux, polisson, érotique, voire pornographique ou obscène, même s'il paraît commode à certains de les tenir pour des synonymes interchangeables. Mais

[...] les distinctions établies vaille que vaille ne sont pas toujours satisfaisantes, ni surtout rigoureuses⁷ ». Dans un contexte où libertinage, érotisme et pornographie constituent les trois sommets d'un triangle et se présentent tels les joyeux protagonistes d'une sorte de triolisme générique, il apparaît clairement que les tentatives de catégorisation se soldent presque toutes par le même constat : les frontières sont poreuses, les distinctions difficiles à faire, voire concrètement impossibles, puisque pour certains, il y aura toujours un peu de libertinage dans l'érotisme et beaucoup d'érotisme dans la pornographie⁸. Il n'en faudra pas davantage, chez les critiques littéraires, pour que s'amorce une sorte de duel sémantique où les termes propres au vocabulaire d'Ancien Régime – obscène, gaillard, licencieux, libertin, etc. – affrontent les formules plus modernes que sont l'érotisme et la pornographie : au sein d'un tel brouillard sémantique, l'anachronisme ou l'ambiguïté la plus totale sont susceptibles de se dissimuler partout.

Au-delà de ces mariages parfois malheureux ou, *a contrario*, de ces couples d'opposition parfois forcés entre concepts anciens et modernes se dessine néanmoins une impressionnante cartographie de l'obscène dont les contours s'estompent à mesure que l'objet se précise. De fait, les épithètes sont ou trop réductrices, ou

⁷ Raymond Trousson, « Préface », *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. x.

⁸ Jean Marie Goulemot fait d'ailleurs le même constat au sujet du roman : « *Critics are forever presenting pornographic and libertine novels in opposition to each other, and invoking the fashionable trinity of eroticism, libertinage, and pornography. And yet, clearly, accumulation, comparison, and contrast do not amount to definition* », « Toward a definition of libertine fiction and pornographic novels », article traduit par Arthur Greenspan, dans Catherine Cusset (éd.), *Libertinage and Modernity*, New Haven, Yale French Studies, n° 94, 1998, p. 133. « La critique a toujours présenté les romans pornographiques et libertins en opposition, en invoquant la fameuse trinité composée de l'érotisme, du libertinage et de la pornographie. Mais l'accumulation, la comparaison et les contrastes n'aboutissent pas encore clairement à une définition. » (je traduis.)

encore trop englobantes, et les combinaisons, quant à elles, semblent illimitées. Composites et hétérogènes, vaporeuses et imprécises, les nombreuses catégories de l'obscène à l'âge classique impliquent tantôt des considérations d'ordre moral, tantôt des jugements esthétiques, si bien que dans le passage entre littérature libertine et littérature strictement pornographique, il devient « difficile de décider à partir de quel état, de quel seuil s'enregistre cette perversion et quand le germe pathogène a irrémédiablement corrompu les éléments premiers⁹ ». À la faveur de quelles considérations, en effet, peut-on affirmer que l'on passe du galant libertinage de l'« extrêmement bonne compagnie » à l'obscénité la plus ordurière des bas-fonds ? La critique des vingt dernières années qui s'intéresse aux représentations littéraires – et artistiques – de nature sexuelle a tenté, entre autres, de répondre à cette délicate question, allant presque jusqu'à imaginer une échelle de l'obscénité suivant le degré d'encanaillement ou de subversion, voire d'efficacité¹⁰, d'un ouvrage selon des considérations aussi malléables et discutables, sur le plan scientifique, que l'intention de l'auteur ou l'effet de lecture. Mais les échelles de gradation ont elles aussi leurs limites, comme le montre Raymond Trousson :

⁹ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. xiii.

¹⁰ Alors qu'il se propose d'explorer ce qu'il appelle les « textes pornographiques ratés, c'est-à-dire ne produisant pas l'effet de désir » en vue d'analyser « les ruptures de tension qui font qu'un texte pornographique reste en deçà de son projet », Jean Goulemot ajoute qu'« on pourrait se proposer d'établir une sorte de catalogue des livres érotiques manquant leur effet, c'est-à-dire examinés non d'un point de vue moral ou esthétique, non plus dénigrés au nom d'un goût esthétique ou philosophique qui veut que l'on oppose souvent l'érotique à l'obscène, mais classés selon leur degré d'efficacité à créer et à imposer, avec toute sa force, cet effet de lecture incitatif, qui les définit dans leur radicale spécificité. Le projet ne manque pas d'être tentant. Son seul aspect paradoxal invite à le mener à terme. Une sorte de palmarès à l'envers serait en harmonie avec l'intérêt porté à une littérature qu'on peut pratiquer mais dont il est mal venu de faire l'analyse. Il faut pourtant y renoncer et se limiter à proposer quelques-uns des brouillages dont peut souffrir le texte érotique, en laissant à d'autres le soin et le plaisir d'une enquête systématique sur les textes pornographiques avortés ». Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994 [1991], p. 94-95.

Au-delà de l'érotique se situerait le pornographique, lequel commence « dès que les relations sexuelles sont décrites avec insistance et complaisance », qui précéderait lui-même le récit simplement obscène. Ici encore, note Trousson, les distinctions demeurent floues et en tout cas peut-être plus aisées à tracer dans l'abstrait qu'à propos d'œuvres particulières. [Mais encore] une œuvre érotique peut contenir des passages obscènes, l'appréciation de ceux-ci dépendant du lecteur¹¹.

Bref, les frontières entre l'érotique, l'obscène et le pornographique se confondent dès que le lecteur y regarde de plus près. Comme le mentionnait déjà en 1966 Harford Montgomery Hyde, « *how are we to decide whether or not a particular work is pornographic or obscene or indecent ? The difficulty lies in the fact that the terms are purely relative and subjective*¹² ». Décidément, la littérature dont la dominante comporte un caractère sexuel explicite loge à la double enseigne de la subjectivité et de l'imprécision générique. Cette ambiguïté apparaît dès lors comme indissociable du point de vue que l'on adopte et il appert que c'est à partir, précisément, de cette question du point de vue qu'il faille définir un objet, un sujet, voire un corpus. En effet, quelles que soient les dénominations que l'on adopte, force est d'admettre, à la suite de Jean Goulemot, que « seul le point de vue change. Ou l'on observe l'objet qui provoque : il est alors soit obscène, soit lubrique ; ou l'on examine les effets qu'il produit sur celui qui en est le spectateur : il est alors lascif¹³ » ou pornographique, selon un vocable plus actuel. Tout partirait donc du point de vue que l'on adopte : celui de la provocation conduirait à l'obscène et celui de l'effet, à la pornographie. Ainsi faut-il, en supposant à certaines lectures des

¹¹ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. xi-xii. La citation de Trousson est de J. Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1975, p. 97-98.

¹² Harford Montgomery Hyde, *A history of pornography*, Londres, Heinemann, 1966, p. 2. « Qui sommes-nous pour décider qu'un ouvrage en particulier est pornographique, obscène ou indécent ? La difficulté réside dans le fait que ces termes sont purement relatifs et subjectifs. » (je traduis.).

¹³ Jean Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 22.

vertus aphrodisiaques – qui, pour des raisons évidentes, échappent totalement à l'analyse littéraire – éviter le danger d'une dénomination ou trop subjective, ou trop générale, ou encore trop anachronique ; dans les trois cas, la pléthore de termes existants ne facilite pas les choses.

Du reste, les nombreuses tentatives de définition dans le domaine littéraire au siècle des Lumières posent un problème supplémentaire dans la mesure où toutes ont une chose en commun : le roman seul leur sert de référence et constitue leur unique horizon. Du galant libertinage de Crébillon fils à la philosophie de Thérèse ; des anecdotes salaces de Margot aux manipulations d'un Valmont ou d'une Merteuil, toutes les formes – ou degrés de subversion – que prend le roman libertin – ou érotique, obscène, pornographique, licencieux, etc. – reposent, d'une part, sur une rhétorique de l'ingéniosité où triomphent casuistique et sophistique amoureuse, et, de l'autre, sur la narration, laquelle donne justement toute son efficacité aux éloquentes entreprises de séduction en entremêlant sans cesse raisonnements et scènes de plaisir, volupté et arguments. Si Cidalise se rend finalement aux avances de Clitandre, c'est grâce à la tension narrative, celle-là même qui permet à la métaphysique du sentiment de se déployer dans un art de dire et de se dire qui dispose surtout du cadre discursif nécessaire à la mise en œuvre de la séduction. Or, le théâtre clandestin procède bien autrement et représente, à certains égards, un cas de figure particulier. Difficile à assimiler au roman, le corpus fait la part belle à l'action, au détriment de tout discours : l'action des corps rend vaines toute rhétorique et toute stratégie de séduction, ces artifices déployés dans le roman

libertin pour « amener l'autre à reconnaître la loi du plaisir¹⁴ » apparaissant inutiles sur une scène où les personnages célèbrent à l'unisson les plaisirs auxquels la nature, impérativement, les soumet. La complexité psychologique des personnages de romans libertins cède le pas à la mécanique des corps ; la métaphysique du sentiment s'écroule face à la parodie et à la représentation du plaisir charnel.

Devant l'évidente spécificité du corpus et la multiplicité d'épithètes les plus diverses qui sont – souvent à tort – mises en opposition ou encore utilisées comme synonymes, il convient de s'interroger sur quelques-unes des dénominations les plus usitées, tant à l'âge classique que dans la critique actuelle, afin de nommer ce corpus hétérogène avec le plus de justesse possible et de mieux inscrire ensuite l'ensemble que forment ces pièces originales dans les pratiques littéraires appartenant au champ très large de l'obscène au siècle des Lumières. Il s'agira donc ici d'explorer les définitions d'hier et d'aujourd'hui, de manière à jeter un éclairage sur leurs particularités et de tenter de montrer qu'au-delà de considérations purement subjectives ou d'une histoire critique hésitant entre l'obscénité, l'érotisme, la licence ou la pornographie, il demeure possible de qualifier ce corpus, même si le danger de l'anachronisme reste, à bien des égards, inévitable.

De la confiture à l'impudicité : le territoire extensible de l'obscénité

Dans son *Dictionnaire historique et critique*, Pierre Bayle observe :

J'ai lu quelque part, ce me semble, que la pruderie a été poussée jusques au point qu'on ne disait pas *j'ai mangé des confitures*, mais *des fitures*. On retrancherait par ce moyen plus de la moitié des mots du Dictionnaire de l'académie, après quoi les autres ne serviraient

¹⁴ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. x.

plus de rien, car ils manqueraient de liaison, et ainsi l'on serait réduit à ne s'expliquer que par des signes, ce qui ferait des obscénités encore plus scandaleuses et plus dangereuses que celles qui n'entrent que par les oreilles¹⁵.

Au moment où Bayle écrit ces remarques réjouissantes, en 1701, dans la deuxième édition de son *Dictionnaire*, à l'occasion d'un « Éclaircissement sur les obscénités », le champ de l'obscène à l'âge classique est d'une étendue telle que l'on passe facilement de la grammaire à l'impudicité et de la satire au vocabulaire propre à la médecine¹⁶. L'obscénité prend alors les allures d'une vaste nébuleuse dont Bayle s'attarde, dans ce quatrième et dernier éclaircissement, à tracer les contours :

En philosophe soucieux de circonscrire l'objet de sa réflexion, Bayle débute par une recension habile et ironique des neufs [*sic*] manières d'entendre la phrase : « Il y a des obscénités dans quelque livre ». Au croisement de la littérature, de la science et de la morale, sont successivement évoqués romans pornographiques, récits libertins, satires et épigrammes, sermons, traités de biologie, de médecine ou de droit, commentaires littéraires, livres d'histoire, de casuistique, et enfin dictionnaires¹⁷.

Entre littérature, science et morale, l'obscène agit un peu comme le ver dans le fruit, autant dans la bouche un peu pincée des précieuses qu'à travers les vitupérations des censeurs et docteurs en Sorbonne : chaque fois, le « mot infamant¹⁸ » s'accompagne d'une « marque de réprobation¹⁹ ». Si son étymologie reste encore assez obscure,

¹⁵ Bayle cite ensuite Horace, dans l'*Art poétique* : « *Segnius irritant animos demissa per aurem, / Quam quæ sunt oculis subjectiva fidelibus, Et quæ ipse sibi tradit spectator* », Pierre Bayle, « IV^e éclaircissement. *Que s'il y a des obscénités dans ce livre, elles sont de celles qu'on ne peut censurer avec raison* [1701], dans *Dictionnaire historique et critique*, édition augmentée de notes extraites de Chauffepié, Joly, La Monnoie, Leduchat, L.-J. Leclerc, Prosper Marchand, etc., Paris, France expansion, 1973, [Reprod. de l'éd. de Paris, Desoer, 1820-1824], vol. 16, p. 337. « L'esprit est moins vivement frappé des choses que les oreilles ont entendues, que de celles que les yeux ont vus, et auxquelles le spectateur lui-même se recommande. » (je traduis).

¹⁶ L'exemple du clystère qu'évoque Bayle est frappant sur ce point : « On avait banni le mot de clystère dès qu'on s'était aperçu qu'il renfermait trop de circonstances de l'opération », *Ibid.*, p. 340.

¹⁷ Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*

on s'accorde aujourd'hui à juger infondées deux analyses traditionnelles : la première, qui avait la faveur des Classiques, fait dériver *obscenus* de *caenum*, boue, fange et de là, ordure ; la seconde, qui continue à séduire de nombreux commentateurs, découpe le mot en *ob-scena*, ce qui est « hors scène », et ne doit pas être représenté. Plus vraisemblablement, l'étymon d'*obscenus* est l'adjectif *scaevus* (du grec *σχαίος*) signifiant gauche, et de là sinistre. Le terme appartient à l'origine à la langue augurale, [et] servait à qualifier un signe *de mauvaise augure*, en référence au vol des oiseaux qui, s'il venait de la gauche, était annonce de malheurs. Les occurrences d'*obscenus* rassemblées dans le *Thesaurus Linguae Latinae* qualifient des objets éveillant la crainte dans un cas, blessant la pudeur dans l'autre²⁰.

Car c'est bien la pudeur qui est mise en cause, principe révéral d'un univers moral où la grossièreté du vocabulaire ou des sujets doit être répruvée au nom d'une ou de plusieurs autorités qui jettent sur elle l'anathème. Mais encore, ce qui blesse la pudeur des yeux et des oreilles, à une époque marquée par le règne de la raison, concerne aussi la langue, que l'esthétique classique associe toujours, pendant une bonne partie du XVIII^e siècle, à un idéal d'ordre, de clarté et de rigueur, et où le noble et le bas ne doivent en aucun cas se côtoyer²¹. Dans un pareil contexte où priment homogénéité et uniformité, quiconque s'en écarte peut être considéré comme auteur d'obscénités.

Extensible, le champ de l'obscénité suppose donc une complexité qui se joue également hors du domaine de son étymologie singulière : l'hétérogénéité des objets et sujets qualifiés d'obscènes tant au XVII^e qu'au XVIII^e siècles étonne en effet par son ampleur et sa variété. Ainsi les dictionnaires d'Ancien Régime montrent-ils

²⁰ *Ibid.*, p. 3. Sur l'emploi des termes *obscène* et *obscénité* depuis l'Antiquité jusqu'à l'âge classique, voir l'éclairante introduction de Jean-Christophe Abramovici.

²¹ Pour le passage qui se fait à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle entre langue classique et langue « énergique », voir, entre autres, le chapitre sur « L'énergie de la langue » de Michel Delon, dans *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988.

assez clairement l'étendue des registres de l'obscène. Alors qu'Antoine Furetière souligne le caractère « Impudique, lascif, déshonnête, soit en paroles, soit en actions, ou en représentations²² », le *Dictionnaire de l'Académie*, dans sa première édition de 1694, l'assimile à tout ce qui est « Déshonnête, sale, qui blesse la pudeur²³ ». Dans les deux cas, l'obscène se trouve assigné au tribunal correctionnel et la pudeur y fait office de témoin à charge. Même l'article de l'*Encyclopédie*, s'il propose « une série d'affirmations qui, débordant sur les champs de la morale, de la littérature et de la science, confirment la polyvalence de l'épithète²⁴ », souligne d'entrée de jeu qu'obscène

se dit de tout ce qui est contraire à la pudeur. Un discours *obscene*, une peinture *obscene*, un livre *obscene*. L'*obscénité* du discours marque la corruption du cœur. Il y a peu d'auteurs anciens entièrement exempts d'*obscénité*. La présence d'une honnête femme chasse l'*obscénité* de la compagnie des hommes. L'*obscénité* dans la conversation est la ressource des ignorans, des sots & des libertins. Il y a des esprits mal faits qui entendent à tout de l'*obscénité*. On évite l'*obscénité* en se servant des expressions consacrées par l'art ou la science de la chose²⁵.

²² Antoine Furetière, « Obscène », *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences & des arts*, Paris, France-Expansion, 1972, Archives de la linguistique française, [Reprod. de l'éd. de Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690], [np].

²³ « Obscène », *Dictionnaire de l'Académie*, édition de 1694. À partir du mot « obscène », le site *ARTFL Dictionary Collection* [<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/>] donne les définitions de la première (1694), de la quatrième (1762), de la cinquième (1794), de la sixième (1832-1835) et enfin de la huitième (1932-1935) édition du *Dictionnaire de l'Académie*. Le « déshonnête » et le « sale » n'apparaissent qu'à la première édition. Ensuite, la définition se résume simplement à « qui blesse la pudeur » et ne change pas d'un iota entre la quatrième et la huitième édition. Un changement qui semble inspiré du *Dictionnaire de la langue française* de Littré (1872-1877) survient dans la huitième édition alors que le Littré indique : « Qui blesse ouvertement la pudeur » tandis que la huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie* renvoie à « Qui blesse ouvertement, qui révolte la pudeur » (tome II, p. 246). Dans tous les cas, donc, c'est la pudeur qu'on convoque et, par extension, la réception du locuteur, du lecteur, du spectateur.

²⁴ Jean-Christophe Abramovici, *op. cit.*, p. 7.

²⁵ « Obscène », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, tome XI, p. 309, *ARTFL Encyclopédie*, [En ligne], Adresse URL : <http://artfl.uchicago.edu/cgi-bin/philologic31/getobject.pl?c.82:250.encyclopedie1207>.

De l'obscénité d'un discours qui « marque la corruption du cœur » aux « expressions consacrées par l'art ou la science de la chose », chaque fois, l'impudique et l'amoral côtoient l'obscénité. À travers ses occurrences de plus en plus diversifiées à mesure que l'on avance dans le siècle, l'obscène dérange, mais à partir, toujours, d'une évaluation marquée au sceau de la subjectivité, autant que des principes les plus convenus de la morale dominante et, par conséquent, de la position, bien souvent, que tient un sujet face à un objet ou un discours.

Pour Jean-Christophe Abramovici, l'obscénité n'est pas « une idée dont il faudrait retracer l'évolution et la polysémie²⁶ ». Il s'agit en fait d'« un *motif* discursif récurrent et ambivalent, une marque de réprobation qui fut accolée à des objets aussi hétérogènes que, par exemple, des manières de parler trop communes, des plaisanteries d'érudits ou des recherches scientifiques jugées inutiles²⁷ ». Mais au-delà de ce « *motif* discursif récurrent et ambivalent » qu'Abramovici retrace avec beaucoup d'intérêt dans les discours et les textes de l'âge classique, il reste cette « marque de réprobation », marque indélébile et largement utilisée par un d'Argenson, par exemple, qui recourt volontiers à ce terme pour mieux condamner quelques-unes des pièces qui figurent dans le très large éventail des parades à équivoques, des bouffonnades de la Foire et même du corpus plus clandestin. Ainsi, *Les deux biscuits*, pièce attribuée à Grandval père par le marquis d'Argenson (mais plus vraisemblablement attribuable au fils qu'au père) et qui tient davantage du badinage à équivoques que d'un érotisme explicite, est qualifiée de « pièce macaronique et obsoene, comme il en paroïst souvent ; [de] pièce licentieuse en pure

²⁶ Jean-Christophe Abramovici, *op. cit.*, p. 2

²⁷ *Ibid.*

perte²⁸ ». Quant à *Alfonse l'impuissant* de Collé, on parle d'une « pièce très *tragi-comique*, et d'un sérieux qui couvre quantité d'idées obscènes²⁹ ». D'un côté, l'obscène s'associe au caractère licencieux ; de l'autre, ce sont les idées que l'on taxe d'obscénités.

Pendant l'Ancien Régime, dès qu'un jugement est marqué du sceau de la réprobation, c'est à l'obscène que l'on recourt le plus fréquemment. Cette utilisation protéiforme de l'obscène, symptôme depuis Bayle, selon Abramovici, d'« un mouvement de laïcisation de la société française³⁰ » et de « l'invention d'une nature humaine autonome, maîtresse de son destin³¹ », est incontournable, lorsque l'on aborde le corpus de cette thèse. L'obscénité, bien qu'impliquant d'abord un jugement d'ordre moral, se dissémine néanmoins partout dans les piécettes à l'étude³², par la représentation de corps qui jouissent ou défèquent, par l'utilisation d'un vocabulaire sexuel explicite et, surtout, par ce mélange d'élévation et de bassesse, alors que l'ordure s'exprime, par exemple, dans une forme aussi sérieuse que la tragédie. Témoin, l'alexandrin qui s'encanaille au point de faire dire à Vasta

Oui, vous avez foutu : votre mine effrontée
 Avoit pour un moment occupé ma pensée :
 Je croyois qu'à votre âge on étoit vigoureux,

²⁸ René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, publiées pour la première fois par H. Lagrave, Genève, *SVEC*, vol. XLII, Institut et Musée Voltaire, 1966, f. 501, p. 442.

²⁹ *Ibid.*, f. 319, p. 396.

³⁰ Jean-Christophe Abramovici, *op. cit.*, p. 304.

³¹ *Ibid.*, p. 307.

³² Plusieurs études ont porté sur le pacte de lecture. Ici, le pacte s'établit vraisemblablement entre un lecteur qui passe dans l'arrière-boutique d'un libraire et la nature du livre qu'il cherche, de manière toujours rapide et furtive. On sait que l'appareil paratextuel des livres clandestins permettait au lecteur d'être fixé assez rapidement sur le sujet d'un livre sous le manteau. Dans un ordre d'idées un peu différent, il serait sans doute intéressant de faire une étude sur l'utilisation du vocable « obscène » dans la presse et la chronique scandaleuse, de façon à voir jusqu'à quel point le mot éveille la curiosité, au point, peut-être, d'agir de la même façon qu'une sorte de « stratégie marketing » destinée à inviter des lecteurs d'obscénités potentielles.

Et que sans déconner on alloit jusqu'à deux³³.

En pareil cas, force est d'admettre – et ce au-delà d'un jugement moral que pourrait provoquer la teneur du propos à proprement parler – que la subversion opérée par l'utilisation d'un registre érotique sans équivoque dans une forme aussi noble tient, à première vue, de l'obscène.

Les mots de l'Ancien Régime

Alors que l'obscène « fut baptisé sur l'autel de l'ambiguïté³⁴ », les mots appartenant à son très large registre et qui peuvent aujourd'hui paraître un peu vieillis sont autant de branches s'élançant de ce vaste tronc. Le lascif, le gaillard, le licencieux³⁵, le luxurieux, etc. sont les épithètes qui servent généralement à qualifier les ouvrages où les équivoques à caractère sexuel – ou scatologique – rivalisent d'inventivité et côtoient souvent diatribes philosophiques ou politiques et anti-cléricalisme. Sans chercher ici à dresser une échelle d'intensité³⁶ où chacun de ces qualificatifs pourrait se positionner selon son degré d'obscénité, il importe tout de même d'examiner les définitions que l'on en donne dans les dictionnaires de

³³ [Att. à Alexis Piron], *Vasta, reine de Bordélie* [ca 1773], dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, 2 tomes en 1, Bibliothèque Nationale de France, Enfer 779-780, p. 19.

³⁴ Jean-Christophe Abramovici, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ Il faut se garder de tenir « licencieux » et « licence » comme synonymes. L'idée de « licence poétique » s'apparente, chez les Anciens, à une forme de « liberté que s'arrogent les Poètes de s'affranchir des règles de la Grammaire » et, « dans la versification française », l'utilisation de « certains mots qui ne seraient pas reçus dans la prose commune, & qu'il est permis aux Poètes d'employer », comme « mortels » pour les humains ou le « glaive » pour l'épée, *Encyclopédie*, « Licence », *op. cit.*, tome IX., p. 482.

³⁶ C'est de cette façon, par exemple, que Lamoignon de Malesherbes s'y emploie dans ses *Mémoires sur la librairie et sur la liberté de la presse*, 1759 (publiés en 1814) : « Ce qu'on appelle communément ouvrages contraires aux bonnes mœurs sont les ouvrages obscènes ou simplement licencieux. L'obscénité doit être défendue : toutes les lois y concourent, tout le monde pense de même à cet égard et les règles qu'on prescrit aux censeurs peuvent être facilement observées » ; cité par Jean Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 23-24.

l'époque, ne serait-ce que pour en faire ressortir les points communs et les différences les plus marquées.

Luxuropolis et ses alentours³⁷

Péché capital, la luxure appartient bien évidemment, dans l'article de l'*Encyclopédie*, au domaine de la morale et « comprend dans son acception toutes les actions qui sont suggérées par la passion immodérée des hommes pour les femmes, ou des femmes pour les hommes³⁸ ». Les différentes éditions du *Dictionnaire de l'Académie*, si elles mentionnent que « ce mot n'a guère d'usage dans le discours ordinaire », se contentent d'une définition très sommaire : « Luxure. s.f. Incontinence, lubricité³⁹ ». Quant au luxurieux, on le dit « lascif, qui est adonné à la luxure, qui peut induire à la luxure⁴⁰ ». Bref, l'on n'est guère plus avancé, à moins de parcourir l'éventail de synonymes proposé par les définitions du *Dictionnaire de l'Académie*. À « incontinence », on peut lire « Vice opposé à la vertu de continence, à la chasteté ». La lubricité renvoie simplement à la lasciveté. L'article « lasciveté », quant à lui, nous apprend qu'il s'agit d'une « Forte inclination à la luxure. [...]. Il signifie aussi, ce qui porte, ce qui excite à la luxure ». Il faut, semble-t-il, attendre le *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788) de Jean-François Féraud pour lire une définition de la luxure qui élargit un peu la perspective, en englobant les termes utilisés dans le *Dictionnaire de l'Académie* :

³⁷ On retrouve ce toponyme imaginaire sur la page de titre du roman *Les Lauriers ecclésiastiques, ou campagnes de l'abbé de T**** du chevalier de la Morlière, Luxuropolis, De l'Imprimerie ordinaire du Clergé, 1748.

³⁸ *Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 771.

³⁹ *Dictionnaire de l'Académie*, première édition [1694], p. 672, et quatrième édition [1762], p. 62, *ARTFL Dictionary Collection*, *op. cit.*

⁴⁰ *Id.*, quatrième édition, *op. cit.*, p. 62.

[...] incontinence, lubricité. On ne le dit, aussi bien que *luxurieux*, qu'en parlant du péché contre le 6^e Comandement. La *luxûre* est un des péchés capitaux. *Luxurieux* point ne seras. Hors delà ces deux mots ne sont pas d'usage. — *La Touche* dit qu'on ne se sert plus de ces deux mots que dans le comique, et qu'on dit en leur place, *impudicité, impudique*. L'*Académie* dit que *luxure* n'a guère d'usage dans le discours ordinaire. On pourrait ajouter qu'il n'en a pas davantage dans le discours relevé. Je ne vois pas non plus de quelle ressource il peut être dans le comique, où *la Touche* le relègue. Je pense qu'il n'y a que le satirique qui puisse s'en acomoder. — M. *Arnaud* avait déjà dit, dans sa lettre à M. *Perrault*, que : ce que l'on peut dire de ces mots *luxurieux* et *lubrique*, c'est qu'ils sont un peu vieux, ce qui n'empêche pas qu'ils ne puissent bien trouver place dans une satire. — M. *Beauzée* met en regard *luxure* avec *lubricité* et *lasciveté*. La 1^{er}, dit-il, exprime le penchant criminel qui porte un sexe vers l'aître avec empressement et sans retenue ; le 2d, l'influence sensible de ce penchant sur la contenance, le geste, les regards, etc. : le 3^e, la manifestation de ce penchant par des actes étudiés. — Les célibataires *luxurieux* sont les fléaux de la société. Fuyez la compagnie des personnes qui ont le maintien et le regard *lubriques*, et qui aiment à tenir des propos *lascifs*⁴¹.

L'intérêt de cette longue définition réside surtout dans les propos que rapporte *La Touche*, ceux notamment d'*Arnaud* et de *Nicolas Beauzée*⁴². Féraud souligne que *La Touche* relègue la luxure dans le comique ; qu'*Arnaud* pense que le luxurieux trouve sa place dans une satire. Or, le comique et la satire sont assurément de l'apanage du corpus qui nous intéresse. À certains égards, et on le verra dans la suite, c'est à partir de la question du comique et du satirique que la lecture et l'analyse des pièces érotiques révèlent toute leur richesse. La définition de Féraud s'achève sur les distinctions introduites par *Beauzée* entre luxure, lubricité et lasciveté et, par conséquent, entre le penchant criminel, son influence et sa manifestation. Le tableau

⁴¹ Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, dans *ARTFL*, op. cit.

⁴² De la Touche (?-1730). Grammairien qui publie en 1696 un *Art de bien parler françois*. *Nicolas Beauzée* (1717-1789) était grammairien. Auteur d'une *Grammaire générale, ou exposition raisonnée des éléments nécessaires pour servir à l'étude de toutes les langues* (1767), il a écrit des articles consacrés à la grammaire dans l'*Encyclopédie* et fut élu à l'Académie Française en 1772.

est dès lors complet : le luxurieux est animé d'une lubricité que manifestent des gestes lascifs⁴³.

C'est précisément cette dimension comique et satirique qui se trouve associée à l'usage du mot luxure qu'illustre le théâtre clandestin. À l'évidence, ses personnages sont presque unanimes⁴⁴ à vouer un culte à Asmodée et le sujet des pièces a davantage à voir avec l'incontinence et la lubricité qu'avec une lutte contre les voluptés qu'une Isabelle, dans *Le luxurieux* par exemple, dit avoir toujours combattues. La voici qui fait la morale à son frère Valère, à qui elle reproche d'être « toujours plongé dans la luxure », alors que ce dernier lui rétorque qu'il « cède à la nature⁴⁵ » :

ISABELLE.

Mais vous toujours luxurieux
On vous voit nuit & jour hanter les mauvais lieux :
Les femmes de ce tems épuisent bien les bourses.

VALERE.

⁴³ On peut lire aussi ce qu'écrivait Mirabeau dans l'*Errotika Biblion* à propos de la *Linguanmanie* ou, si l'on préfère, la nymphomanie : « L'impudicité est une qualité inhérente à la nature raisonnable, & non pas une propension naturelle, comme la lubricité. L'impudicité est dans les yeux, dans la contenance, dans les gestes, dans les discours : elle annonce un tempérament très-violent, sans en être la preuve bien certaine ; mais elle promet beaucoup de plaisir dans la jouissance, & tient sa promesse, parce que l'imagination est le véritable foyer de la jouissance que l'homme a variée, prolongée, étendue par l'étude & le raffinement des plaisirs.

Mais enfin, ces dénominations & toutes les autres de cette espece, ne sont autre chose qu'un appétit violent qui porte à jouir sans mesure, à chercher sans cette retenue, peut-être plus naturelle qu'on ne croît, mais dans sa plus grande partie d'institution humaine ; à chercher, dis-je, sans cette retenue que nous appellons *pudeur*, les moyens les plus variés, les plus industriels, les plus sûrs de se satisfaire, d'éteindre des feux qui dévorent, mais dont la chaleur est si séduisante, qu'on les provoque après les avoir éteints », À Rome, de l'Imprimerie du Vatican, 1783, Bnf Enfer 1286, p. 174-175).

⁴⁴ Bien que les personnages aient en commun une inclination assez remarquable pour les plaisirs sexuels, certains d'entre eux ne sont pas à l'abri d'une dysfonction quelconque. Mais encore, il existe toujours quelques chastes demoiselles, quelques continents protagonistes qui se font l'écho – habituellement pas entendu – d'une certaine vertu.

⁴⁵ Marc-Antoine Legrand [Le Catalogue collectif de France attribue éalement la pièce à Grandval fils, comme co-auteur], *Le luxurieux*, comédie en un acte, par le sieur L.G., comédien ordinaire du Roy, [s.l.n.d.]. Cette pièce qui repose essentiellement sur des équivoques est publiée de façon autonome, mais également dans de nombreux recueils. La version utilisée ici est celle que l'on peut trouver dans le *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, Bnf Enfer 779-780, p. 9.

Dans les miennes, ma sœur, j'ai de grandes ressources,
 Sans m'épuiser j'en puis tirer ce que je veux⁴⁶.

Cette « recherche déréglée des plaisirs sexuels⁴⁷ », que permettent les grandes ressources des bourses de Valère, est aussi celle de Vasta, de Fout-six-coups, de Messaline⁴⁸ et d'un grand nombre de personnages du théâtre clandestin. Mais encore là, la double entente que suppose le mot « bourse » s'inscrit parfaitement dans la définition de la luxure : la naïveté d'Isabelle et la réplique pleine d'esprit de Valère ajoutent un contrepoint comique à la situation dramatique.

Luxuropolis se situe, en somme, au carrefour d'une pléthore de dénominations usuelles sous l'Ancien Régime et cette relation de voisinage présente un double avantage. Celui, d'abord, de montrer que la lubricité et la lasciveté procèdent de la luxure et celui, enfin, de mettre en lumière la proximité entre luxure et comique, dont les domaines peuvent aisément se côtoyer. Par ailleurs, la dominante comique apparaît d'autant plus remarquable dès lors qu'on songe que l'emploi du mot « luxure » appartient à la langue ecclésiastique, voire théologique, et qu'au second degré, dans la langue du monde, son emploi révèle alors un caractère parodique, une forme de plaisanterie ou d'ironie. Autrement dit, l'emploi théologique sortant ainsi de l'usage courant, ne subsiste alors qu'un emploi profane et au second degré qui confine l'usage de ce mot dans le registre de l'ironie, comme dans le titre même du *Luxurieux*.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷ « Luxure », *Le trésor de la langue française* [En ligne], Adresse URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

⁴⁸ Fout-six-coups est un prince étranger dans *Vasta, reine de Bordélie* et Messaline est l'héroïne éponyme de *La nouvelle Messaline*.

Théâtre gaillard

Pour d'autres raisons, dont, notamment, la tradition gauloise et populaire qu'on aura l'occasion d'approfondir dans la seconde partie, l'écho comique retentit également très fortement dans l'appellation « théâtre gaillard ». Or, trois compilations paraissent dans les années 1770 : le *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes*, le *Théâtre gaillard* et la *Lyre gaillarde*. Sources fondamentales pour cette thèse, ces recueils de pièces nous renseignent sur le point de vue des contemporains des Lumières pour qui ce théâtre, malgré les sujets, prêtait davantage au rire et à la gaieté qu'à la sollicitation de la libido des spectateurs. C'est Diderot qui signe l'article « gaillard » de l'*Encyclopédie* :

[...] ce mot differe beaucoup de *gai*. Il présente l'idée de la gaieté jointe à celle de la bouffonnerie, ou même de la duplicité dans la personne, de la licence dans la chose ; *c'est un gaillard, ce conte est un peu gaillard* : il se dit aussi quelquefois de cette espece d'*hilarité* ou de galanterie libertine qu'inspire la pointe du vin : *il étoit assez gaillard sur la fin du repas*. Il est peu d'usage ; & les occasions où il puisse être employé avec goût, sont rares. On dit très-bien *il a le propos gai*, & familièrement *il avoit le propos gaillard*. Un propos *gaillard* est toujours gai ; un propos gai n'est pas toujours *gaillard*. On peut avoir à une grille de religieuses le propos gai : si le propos *gaillard* s'y trouvoit, il y seroit déplacé⁴⁹.

Si les pièces figurant dans les recueils sont gaillardes, c'est bel et bien en raison de « l'idée de la gaieté jointe à celle de la bouffonnerie, ou même de la duplicité dans la personne, de la licence dans la chose ». La gaillardise infléchit alors l'idée d'obscénité, mais dans le sens d'une réjouissante gauloiserie, la simple mention de quelques noms de personnages comme le capitaine Frappart, Sœur Tir-Lapine, l'abbesse Souple-Fesse ou même Foirine et Crotenmain, pour le répertoire scatologique, suffisant à l'illustrer.

⁴⁹ « Gaillard », *Encyclopédie, op. cit.*, vol. VII, p. 424.

Pour aborder un corpus comme celui-ci, où l'obscénité se présente sous des traits aussi divers que la licence des sujets et le mélange de l'élévation et de la bassesse, où la luxure, jointe à la gaillardise, ne fait aucun doute, un certain nombre de questions préliminaires se posent et, de ce nombre, une première s'impose : celle de la sollicitation libidinale. Est-ce bien là la finalité de ces courtes pièces ? A-t-on écrit ces textes, d'emblée, pour reconstituer des orgies à l'antique ou encore inviter acteurs et spectateurs à se mélanger sur scène, au figuré comme au propre ? Devant la fiabilité, disons-le, douteuse des témoignages que l'on va lire dans le deuxième chapitre et devant l'impossibilité, dans la grande majorité des cas⁵⁰, de reconstituer le spectacle clandestin, considérer ces pièces à partir de l'effet de lecture ou, plus spécifiquement, de l'effet de participation « par le regard » inviterait à s'engager sur un terrain extrêmement hasardeux. Sans tenter de reconstituer, à partir des anecdotes rapportées, l'ambiance qui pouvait régner lors de ces parties fines où l'on présentait, narrait, mimait les pièces clandestines – et, de ce fait, en écartant la question de la sollicitation libidinale –, il n'en demeure pas moins possible d'envisager ces textes à partir d'un certain nombre de points de vue comme la posture parodique qui induit le comique et la question du corps « théâtral », qu'il jouisse ou qu'il défèque. Plus encore, si l'on se fie aux définitions d'Ancien Régime, ce serait plutôt en adoptant un double point de vue, celui de la gaieté et d'une espèce de sociabilité où s'entremêlent rire et gaillardise, qu'il faudrait envisager ce corpus. Mais ces

⁵⁰ Mises à part, peut-être, les pièces du *Théâtre d'amour* que Delisle de Sales a écrit pour le prince d'Hénin qui aimait à voir évoluer sur scène sa maîtresse, Sophie Arnould, et dont l'introduction nous renseigne sur la finalité des textes (mais encore là, Delisle de Sales n'est pas particulièrement loquace), la plupart des faits historiques ont été expurgés de la chronique scandaleuse, ce qui entache leur fiabilité documentaire, d'autant plus que l'on sait à quel point la chronique scandaleuse aimait à inventer – voire fantasmer – des histoires croustillantes pour un public en mal de cancans.

définitions marquent en même temps les insuffisances du lexique du XVIII^e siècle : hormis le terme « gaillard », les catégories évoquées ici ont un ancrage beaucoup plus moral que poétique. Or, si l'on considère les déclinaisons du mot gaillard comme tout à fait appropriées, elles sont par ailleurs incomplètes. Dans un contexte comme le nôtre, où il s'agit de définir un corpus de textes littéraires, le recours à une catégorie plus proche d'une poétique, comme celle d'érotisme, apparaît incontournable.

La seconde question pose par ailleurs un autre type de problèmes : où situer le théâtre érotique clandestin dans les pratiques littéraires priapiques du siècle des Lumières ? Quelque part, peut-être, entre l'« art de l'imprécision⁵¹ » d'un Crébillon fils et la « luxure brutale⁵² » d'un divin marquis, ou encore dans un hors champ où l'absence de narration fait appel à l'action des corps et où considérations philosophiques, anticléricalisme et sexualité explicite sont mis au service, sous le couvert de la parodie, d'un bouleversement des hiérarchies esthétiques qui présidaient depuis lors à une forme aussi codifiée que la tragédie classique ? Certes, le théâtre clandestin est protéiforme et résiste à toute tentative de catégorisation et d'uniformisation. Cependant, deux éléments traversent tous les textes de ce corpus avec plus ou moins d'intensité : la sexualité exacerbée et le comique, deux dimensions essentielles dont il s'agira d'explorer les rapports.

L'érotisme : entre pathologie et sexualité

⁵¹ Michel Delon, « La fin du libertinage ? », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 41.

⁵² *Ibid.*, p. 42.

Proposer une définition de l'érotisme des Lumières peut tenir, d'emblée, de l'anachronisme. Le mot « érotisme » n'est guère employé⁵³ jusqu'en 1794 et, si l'on excepte l'*Errotika biblion*⁵⁴ qu'écrivit Mirabeau du donjon de Vincennes en 1780 et qui paraît trois ans plus tard avec la mention « À Rome, de l'Imprimerie du Vatican », le mot « érotique » n'apparaît pas sur les pages de titre des priapées. Et l'ambition qu'a Mirabeau de « faire dans la Bible et l'antiquité des recherches sur l'onanisme, la tribaderie, etc., enfin sur les matières les plus scabreuses qu'aient traitées les casuistes, et rendre tout cela lisible même au collet le plus monté, et parsemé d'idées assez philosophiques », a assez peu à voir avec l'érotique tel qu'on le conçoit aujourd'hui, à moins de considérer la masturbation et le saphisme comme des pathologies, au même titre que la nymphomanie. Or, l'on verra que l'érotique d'Ancien Régime renvoie d'abord au pathologique. Cela étant, « encore qu'il n'apparaisse dans aucune des premières éditions des dictionnaires de l'Académie, de Furetière ou de Richelet, le terme "érotique" est d'un emploi très large durant l'âge classique⁵⁵ », si bien qu'« à lire les textes du XVIII^e siècle, on a l'impression que, hors du contexte médical, on entend par érotique tout ce qui a trait aux choses de l'amour, ce qui prête au mot une extension majeure et une bien grande imprécision⁵⁶ ».

L'*Encyclopédie* présente trois entrées à « érotique », la deuxième étant un simple renvoi à l'article « mélancolie ». C'est d'abord au domaine de la poésie que

⁵³ Le *Trésor de la langue française* indique que le mot « érotisme » apparaît pour la première fois en 1794 chez Restif de la Bretonne et signifie alors « désir amoureux ».

⁵⁴ Mirabeau, *op. cit.* Le mot « *Errotika* » comporte bien deux « r » sur la page de titre de la première édition.

⁵⁵ Jean Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

le chevalier de Jaucourt s'intéresse, à travers cette « espece d'ode anacréontique, dont l'amour & la galanterie fournissent la matiere⁵⁷ ». Mais l'article qui nous intéresse, rattaché à la médecine et attribué à d'Aumont, souligne d'entrée de jeu qu'érotique

[...] est une épithete qui s'applique à tout ce qui a rapport à l'amour des sexes : on l'emploie particulièrement pour caractériser le délire, qui est causé par le dérèglement, l'excès de l'appétit corporel à cet égard, qui fait regarder l'objet de cette passion comme le souverain bien, & fait souhaiter ardemment de s'unir à lui ; c'est une espece d'affection mélancolique, une véritable maladie ; c'est celle que Willis appelle *eroto-mania*, & Sennert, *amor insanus*⁵⁸.

Cet « excès de l'appétit corporel », toujours placé sous l'égide pathologique d'une passion démesurée, comporte plusieurs degrés, allant du fétichisme, ce « délire *érotique* » face aux objets, mais dont ceux qui en sont atteints « conservent la raison, & sentent parfaitement l'inutilité de leur passion », à l'érotomanie, « amour excessif » pouvant conduire, ultimement, à la catalepsie. D'Aumont explique qu'« on distingue l'amour insensé d'avec la fureur utérine & le satyriasis, qui sont aussi des excès de cette passion, en ce que ceux qui sont affectés de ces derniers ont perdu toute pudeur, au lieu que les amoureux en ont encore ». Autant dire, alors, que la nymphomanie et le satyriasis sont bel et bien des passions érotiques, excessives certes – peut-être touchons-nous même à l'ultime degré de l'érotique –, mais auxquelles les tempéraments les plus embrasés n'échappent pas. Or, le théâtre clandestin est bien loin d'être en peine dès lors qu'il s'agit de les représenter et les

⁵⁷ « Erotique », dans *Encyclopédie, op. cit.*, vol. V, p. 909.

⁵⁸ *Ibid.*

tempéraments menant à la fureur utérine⁵⁹, surtout, sont généralisés⁶⁰. Ici, c'est Messaline qui a

tâté jusqu'ici du Marquis & du Page,
Du Suisse, du Soldat & du grand Amiral.

Mais, poussant les choses plus loin encore, elle court aux Carmes pour « tâter du Moine⁶¹ ». Là, sœur Agathe raconte à Marton son aventure avec « trois moines vigoureux » :

Chacun sur mon autel offrit cinq sacrifices.
Il fallut se quitter. Juge de ma douleur ;
Je sentois sous ma jupe une extrême chaleur,
Une démangeaison cruelle :
J'étois prête, si leur vigueur
Eût pu répondre à mon ardeur,
A recommencer de plus belle⁶².

Qu'elle soit signe d'une pathologie, cette ardeur d'Agathe, cet « appétit vénérien » hors du commun, n'en est pas moins indissociable d'un rapport à la sexualité que l'article d'Aumont ne fait qu'effleurer dans la mention à peine voilée d'un « rapport à l'amour des sexes ». Dans un XVIII^e siècle encore inquiété, d'une part, par les relents médiévaux des nouements d'aiguillette⁶³ et fasciné, de l'autre, par la

⁵⁹ Ce point particulier sera développé dans la troisième partie. Voir le chapitre XI intitulé « Il faut foutre ou mourir ! » en particulier.

⁶⁰ Cependant, les « desordres que produisent dans l'économie animale les folies de l'amour » (qui se traduisent habituellement par des fièvres et dont les « rafraîchissans, les adoucissans, comme les laits, les émulsions des semences froides, les tisannes appropriées, les bains, les anodins » fournissent les remèdes « que la Pharmacie peut fournir de plus convenables à rendre la calme à l'esprit, en apaisant l'agitation des humeurs ») n'apparaissent nulle part dans le répertoire érotique clandestin.

⁶¹ Grandval fils, *La nouvelle Messaline*, dans *Théâtre gaillard*, *op. cit.*, sc. 14.

⁶² M.D.L.C.A.P., *Les plaisirs du cloître*, 1773, dans *Ibid.*, acte II, sc. 6.

⁶³ Emblème de l'impuissance depuis que le monde est monde, le nouement d'aiguillette fait encore partie de l'imaginaire collectif au XVIII^e siècle ; il hante ainsi encore les esprits qui ont recouru aux mêmes *topoi* pour expliquer et justifier leur manque de vigueur : le « trop d'amour », le souvenir du désastre érotique de Gresves et la suspicion de « bougritude ».

masturbation et les fureurs utérines⁶⁴, la présence de tempéraments forts comme ceux de Messaline, de sœur Agathe, de Vasta, d'Argénie et des autres représentants de cette luxurieuse compagnie illustre à la lettre ces excès sexuels où peut conduire la pathologie érotique.

Les acceptions plus modernes du mot « érotisme », si elles ne rejettent pas l'aspect pathologique⁶⁵ auquel renvoyait l'article de l'*Encyclopédie*, permettent d'élargir la perspective. « Tendance plus ou moins prononcée à l'amour (sensuel, sexuel), goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair », l'érotisme est aussi la « façon de manifester cette tendance, d'exprimer, de satisfaire, de susciter ce goût ; manière particulière d'assumer sa vie amoureuse, notamment de faire l'amour⁶⁶ ». Ainsi l'érotique d'Ancien Régime, combinée avec l'érotisme moderne, permet-il de couvrir tous les cas de figure que l'on peut lire dans le répertoire clandestin, puisqu'il est question, dans tous les textes, des « plaisirs de la chair ». Si le point de vue adopté dans cette thèse est davantage celui de l'analyse des textes qu'une tentative de recréer le spectacle obscène, l'emploi du vocable « théâtre érotique » apparaît donc comme tout à fait approprié, d'autant plus qu'il n'implique pas, à première vue, de jugement moral et encore moins une quelconque marque de réprobation : par ses origines savantes, la notion d'érotisme est étrangère aux diverses connotations rattachées aux autres termes. Surtout, le terme était déjà utilisé dans la langue classique ; ainsi évitons-nous en partie les pièges de l'anachronisme

⁶⁴ Notons les ouvrages du docteur Simon-Auguste Tissot, *De l'onanisme. Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, 1760 et du docteur Bienville, *De la nymphomanie ou traité de la fureur utérine*, Amsterdam, 1771.

⁶⁵ « MÉD., *PATHOL.* Penchant maladif à l'amour charnel, obsession du plaisir physique », « Érotisme », *Trésor de la langue française, op. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*

en étudiant un répertoire ancien avec des termes et des catégories conceptuelles qui ne sont pas entièrement étrangers à l'époque – danger qu'illustre, notamment, le recours à un autre terme, celui de pornographie.

La pornographie, ou les dérives d'un sens

Elephantis, poétesse grecque de l'Antiquité, auteur de traités pratiques sur l'art de faire l'amour et dont les ouvrages ne nous sont pas connus, est souvent citée comme « mère de la pornographie ». Mais dans son origine et selon son étymologie – formée de *pornê* et de *graphein*, l'alliance de ces termes renvoyant au fait d'« écrire un traité sur la prostitution » – la pornographie, amour vénal, implique essentiellement deux choses : la sexualité et l'argent⁶⁷. C'est d'ailleurs dans ce sens que Restif de la Bretonne publie *Le Pornographe*⁶⁸ en 1769, imposant projet de réglementation du métier de prostituée, des conditions d'hygiène et des maisons de prostitution. Mais de Restif de la Bretonne à aujourd'hui⁶⁹, un important glissement

⁶⁷ L'Antiquité ne croyait pas si bien dire en parlant d'amour vénal, puisque le sens antique a visiblement repris ses droits après les nombreuses dérives dans l'utilisation « historique » ou « littéraire » qu'on a pu faire de la pornographie : dans une société de consommation de masse, et Internet aidant, le « marché » de la pornographie, car il s'agit bien alors d'un marché au sens le plus mercantile du terme, atteint aujourd'hui des sommets inégalés. Même le très populaire site youtube.com a son penchant pornographique, youporn.com.

⁶⁸ Restif de la Bretonne, *Le Pornographe, ou idées d'un honnête-homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes, avec des notes historiques et justificatives*, Londres, chez Jean Nourse/Paris, chez Delalain, 1769. Le texte de Restif a été republié en 1997 avec l'ajout d'une *Proposition de loi, présentée par monsieur Joël Le Tac à l'Assemblée nationale, relative à l'exercice de la prostitution (1979)* avec une introduction de Sébastien Dulac, Monaco, G. Rondeau, 1997.

⁶⁹ Lynn Hunt remarque que la plus ancienne occurrence de l'emploi moderne du mot « pornographie » en littérature date de 1806 et est attribuée à Étienne-Gabriel Peignot, dans son *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*. « *By the time of Napoleon's empire, critics such as Peignot were beginning to think of pornography as a separate category of bad books, but the separation was still far from complete* ». « Pendant le Premier Empire, les critiques tels que Peignot ont commencé à envisager la pornographie comme catégorie de mauvais livres, mais les distinctions étaient loin d'être complètes ». (je traduis). Socialement immorale et dangereuse, la pornographie se devait donc d'être

de sens est survenu, et la pornographie a poursuivi son destin en tant que catégorie générique, catégorie moderne, assurément, mais à laquelle la littérature du XVIII^e siècle n'a visiblement pas échappé.

L'usage de pornographique pour qualifier les ouvrages du siècle des Lumières appartenant au second rayon s'est répandu dans la critique littéraire francophone⁷⁰ surtout depuis la parution, en 1991, de l'essai de Jean Marie Goulemot sur la lecture et les lecteurs de ces *livres qu'on ne lit que d'une main*. La position de Goulemot, celle du « livre et de la lecture qu'il impose⁷¹ », implique d'entrée de jeu une interaction avec le lecteur à travers la voix narrative, à partir de l'« *énonciation pornographique* pour tenter de comprendre l'effet que veut produire, et produit souvent, qu'on l'accepte ou non, le livre pornographique⁷² ». De l'effet de lecture à la lecture de l'effet, Goulemot s'interroge sur l'« incitation érotique⁷³ » et entend montrer que le livre pornographique « possède un finalité physiologique :

isolée. Ainsi, l'Enfer de la Bibliothèque nationale de France fut-il inauguré en 1836. La pornographie, dans le sens d'écrits et d'images obscènes, date des années 1830-1840.

⁷⁰ Selon toute vraisemblance, c'est d'abord chez les Anglo-Saxons et les Américains que la « *pornography* » s'élabore en tant que « catégorie littéraire ». L'usage que font les francophones du mot « pornographie » dans un contexte d'étude d'Ancien Régime nous apparaît d'abord comme une traduction du concept anglais de « *pornography* ». Comme il est question ici d'un corpus français, nous n'avons pas jugé à propos de faire une revue exhaustive des travaux sur la littérature pornographique des Lumières dans le monde anglo-saxon, dont on se contentera ici de citer quelques références : David Herbert Lawrence et Henry Miller, *Pornography and Obscenity*, Londres, Faber and Faber, 1929 ; William B. Lockhard, Chairman, *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography*, September 1970, Washington D.C., U.S. Government Printing Office ; Edward Donnerstein, Daniel Linz, Steven Penrod, *The Question of Pornography. Research Findings and Policy Implications*, New York, The Free Press / London, Collier MacMillan Publishers, 1987 ; Ian Hunter, David Saunders, Dugald Williamson, *On Pornography. Literature, Sexuality and Obscenity Law*, New York, St. Martin's Press, 1993 ; Peter Cryle and Lisa O'Connell, éd., *Libertine Enlightenment. Sex, Liberty and Licence in the Eighteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2004 ; Lynn Hunt, éd., *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993. Seul ce collectif placé sous la direction de Lynn Hunt présente un intérêt, dans la mesure où le corpus étudié dans les articles est français.

⁷¹ Jean-Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 15.

⁷² *Ibid.*, p. 8.

⁷³ *Ibid.*, p. 9.

faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l'installer dans un état de tension et de manque dont il lui faudra se libérer par un recours extra-littéraire⁷⁴ ». Cependant, comme il le souligne lui-même, « le XVIII^e siècle est bavard et volontiers pédagogue : son roman pornographique n'échappe pas aux tentations du discours⁷⁵ ». Et parce qu'il n'y échappe pas, le roman « purement » pornographique n'existe pas au siècle des Lumières⁷⁶. En effet, les auteurs préviennent continuellement chez leurs lecteurs toute envie libidineuse et extra-littéraire de se libérer : Thérèse philosophe disserte, Margot multiplie les réflexions sur ses clients, Dom Bougre, autrefois chez les Chartreux, reprend du service aux États Généraux... Or, rappelle Goulemot,

La gestuelle sexuelle est [...] nécessaire, mais pas suffisante. La pornographie est une stratégie d'écriture. Ou plutôt, pour que le texte pornographique accomplisse sa fonction qui est de faire naître le désir de jouissance chez son lecteur, il lui faut mettre en œuvre une stratégie d'écriture qui soit à même de produire ce résultat et lui seul. C'est dire que la littérature érotique, au sens, encore une fois, où nous entendons ce terme ici, est strictement monosémique et hostile à tout effet de brouillage⁷⁷.

Cette « stratégie d'écriture qui soit à même de produire ce résultat et lui seul » se trouve compromise par les nombreux effets de brouillage : « discours suspensifs⁷⁸ »,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 145. Remarquons au passage, et pour lever toute ambiguïté, que Goulemot a « employé comme synonymes les mots pornographique, licencieux et érotique. Synonymie choquante pour les distinctions sémantiques et les valorisations sociales, philosophiques et morales contemporaines, mais dont on aura compris qu'elle permet certaines facilités d'écriture et renvoie à des réalités de la langue du XVIII^e siècle » (*Ibid.*, p. 27).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁶ Goulemot le dira lui-même en 1998 : « *Close examination reveals that there are no (or only exceptional cases of it) strictly pornographic works of fiction* », « Toward a Definition of Libertine Fiction and Pornographic Novels », *op. cit.*, p. 138. « Une analyse approfondie révèle qu'il n'y a pas (ou très exceptionnellement) de romans strictement pornographiques. » (je traduis.).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 97. C'est en raison de ces « discours suspensifs », d'ailleurs, que les romans de Sade ne peuvent appartenir à la pornographie, selon Goulemot.

onomastique délurée, ironie, parodie, bref, autant d'éléments qui induisent le rire, provoquent un recul et éteignent les ardeurs.

Il existerait donc, selon Goulemot, des textes pornographiques ratés, c'est-à-dire ne produisant pas l'effet de désir [...] qu'un texte pornographique est censé créer. Il ne s'agit pas de prendre pour une telle analyse des textes trop éloignés du genre : textes libertins, textes lestes⁷⁹..., mais bien de montrer comment [...] peut s'opérer un détournement, un brouillage qui empêche l'effet pornographique de jouer⁸⁰.

Ou l'« effet pornographique » est intermittent ou alors, force est d'admettre que tous les romans libertins et érotiques des Lumières sont des « textes pornographiques ratés », dans la mesure où « la volonté de produire le désir n'est jamais continue⁸¹ ». L'excitation du lecteur ne se présente pas de façon autonome et ne constitue pas une finalité en soi, comme le mentionne Lynn Hunt : « *If we take pornography to be the explicit depiction of sexual organs and sexual practices with the aim of arousing sexual feelings, then pornography was almost and adjunct to something else until the middle or end of the eighteenth century*⁸² ». Enfin faut-il admettre, à la suite de Phillip Stewart, que « la “radicale spécificité” du genre pornographique que Goulemot entre autres rêvait d'isoler, celle qui permettrait de classer les œuvres

⁷⁹ Goulemot n'établit pas clairement les bases de ses distinctions entre ouvrages pornographiques et textes libertins ou lestes si bien qu'il est impossible de savoir à partir de quelle considération il rejette un roman ou un autre.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

⁸² « Si par pornographie on veut dire la représentation explicite d'organes sexuels et d'activités sexuelles dans l'intention d'exciter des sensations, alors il faut dire que jusqu'au milieu ou à la fin du XVIII^e siècle, elle était presque toujours assujettie à d'autres fins. » (traduit par Philip Stewart, « Définir la pornographie ? », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *op. cit.*, p. 89). Lynn Hunt, *op. cit.*, p. 10.

“selon leur degré d’efficacité à créer et imposer, avec toute sa force, cet effet de lecture incitatif”, est introuvable⁸³ ».

Il en va de même du théâtre érotique clandestin, qui n’a d’autre stratégie d’écriture que celle d’encanailler l’héritage classique sous une posture parodique⁸⁴, et les effets de brouillage sont à ce point nombreux qu’il semble impossible de qualifier le répertoire de pornographique :

Il est évident que tout ce qui incite à ne pas prendre le texte au sérieux, au pied de la lettre, éloigne son procès de lecture des effets que produit, par définition, le récit licencieux. Ironiser, ou même faire sourire, c’est compromettre cette adhésion à distance qui doit être celle du lecteur. L’écriture pornographique implique une stricte focalisation des moyens mis en œuvre : c’est là son contrat et la condition de son efficacité textuelle et extratextuelle. Tout ce qui ne sert pas une telle fin éloigne du genre⁸⁵.

Avec des personnages tels que Fessaride, Vitus, Caquire, Conine, Vit-en-l’air et Bellendraps, force est d’admettre qu’on s’éloigne, encore là, du genre ; mais observons plutôt la réponse que Bigdore fait à Argénie :

Je suis jeune, il est vrai,
A peine ai-je vingt ans, mais aux couilles bien nées,
La valeur n’attend pas le nombre des années⁸⁶.

Ici, n’est-on pas à mille lieues d’une « stricte focalisation des moyens mis en œuvre » ? On pourrait multiplier les exemples à l’infini et le « procès de lecture » n’en serait pas moins toujours orienté vers une défocalisation généralisée où la connivence dans le rire supplanterait la sollicitation libidinale. Au reste, même si

⁸³ Philip Stewart, *loc. cit.*

⁸⁴ Au sujet de la parodie, Goulemot écrit : « parce qu’elle implique une lecture selon un double registre, [elle] est fondamentalement opposée à l’écriture érotique », au sens où il l’entend, c’est-à-dire comme synonyme de pornographique. *Op. cit.*, p. 103.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Grandval fils [Grandval père], *La comtesse d’Olonne* [ca 1738], dans *Théâtre gaillard*, *op. cit.*, scène 3.

l'on adoptait le point de vue du théâtre en tant que performance scénique dont les exhibitions seraient destinées, clairement, à éveiller les désirs des spectateurs-voyeurs, les effets de brouillage demeureraient.

L'invention de la pornographie est indissociable d'une démocratisation, voire de l'idée de consommation de masse, d'une promotion de la marchandise et d'une économie de marché : « *it was only when print culture opened the possibility of the masses gaining acces to writing and pictures that pornography began to emerge as a separate genre of representation*⁸⁷ ». Peut-être l'érotisme d'Ancien Régime n'était-il, après tout, qu'une préfiguration de la pornographie, dans la mesure où celle-ci se serait constituée lentement, et de façon souterraine, depuis la Renaissance italienne. Mais au sein d'une République des Lettres dont l'ambition encyclopédique entend éclairer le siècle pour mieux persifler et vaincre le préjugé, l'effet pornographique tend à se perdre dans cette multitude de savoirs que convoque, inlassablement et avec une désinvolture railleuse, la littérature du siècle des Lumières.

Un corpus à nommer

En 1929, à la fin de sa vie, l'auteur et poète britannique David Herbert Lawrence écrivait que « *what is pornography to one man is the laughter of genius to another*⁸⁸ ». Ce sens du « rire ingénieux » pourrait figurer sans peine au centre du blason auquel aurait droit de prétendre la France des Lumières. Voltaire disait à ce

⁸⁷ Lynn Hunt, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁸ Lawrence publie en 1828 *Lady Chatterley's Lover* et c'est à la suite des critiques qu'on lui adresse qu'il écrit un essai intitulé *Pornography and obscenity*, Londres, Faber & Faber, 1829. Cité par H. Montgomery Hyde, *op. cit.*, p. 2.

propos, évoquant alors le caractère de la nation française, que « tout se tourn[e] en gaieté et en plaisanterie⁸⁹ ». C'est, à n'en pas douter, le point de vue à partir duquel il faut aborder le théâtre érotique clandestin, sans négliger pour autant de mettre en lumière l'omniprésence d'une sexualité explicite. Malgré son caractère protéiforme, ce répertoire s'adosse à une esthétique du comique et à une espèce de connivence sociale (peut-être plus intime que mondaine) fondée sur le rire. Au même titre que pouvaient l'être le lecteur et le spectateur des Lumières, celui d'aujourd'hui est davantage frappé par les pointes comiques, les reprises parodiques écorchant le canon classique et les justifications naturalistes des personnages, et sans doute bien moins empressé d'assouvir ses désirs de façon « extra-textuelle ». La jouissance devient alors plus intellectuelle que physique. En remettant les choses dans leur contexte, c'est-à-dire dans un siècle où la pudeur se définit en fonction de critères bien différents des nôtres, où le dieu nature invite à succomber à la tentation et où tout aspire au persiflage et à la gaieté, les épithètes à employer pour qualifier le corpus érotique clandestin se précisent. Dans l'imposante cartographie de l'obscène, nous retiendrons essentiellement le gaillard et l'érotisme, considérés souvent comme synonymiques, dans le but d'alléger le texte, mais aussi d'éviter autant que possible de tomber dans l'anachronisme ou les jugements moraux et esthétiques. Cette question importe d'autant plus que les frontières entre l'interdit et le permis sont, on le sait, fluctuantes au fil des siècles et, à bien des égards, la terminologie classique permet mieux d'en prendre la mesure. Entre la gaze et l'ordure, en somme, se trouve un théâtre érotique clandestin, que spécifie au demeurant, par rapport au roman

⁸⁹ Voltaire, *Précis du siècle de Louis XV*, chap. 3, dans *Œuvres complètes*, tome XV, Paris, Garnier frères, 1878, p. 169-170, cité par Anne Richardot, *Le rire des Lumières*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2002, p. 131-132.

libertin notamment, l'absence de narration. C'est pourquoi, enfin, la notion de libertinage convient assez mal au théâtre érotique dont on remarque d'emblée l'absence de dissertations morales et philosophiques que permettait l'utilisation de la prose narrative dans le roman libertin. La résistance au nom des préjugés qu'il faut abattre, les entreprises de séduction qui se donnent partout à lire dans le roman libertin n'apparaissent même pas en palimpseste, et les dévergondages de la nature s'incarnent dans un corps, sans être portés par une parole ; après tout, il s'agit de théâtre : « il faut des actions & non pas des paroles⁹⁰ ».

⁹⁰ Vers prononcé, entre autres, par le personnage de Ratanphor à la scène 4 du *Tempérament* et par Messaline, à la scène 5 de *La nouvelle Messaline*. Ces deux pièces sont attribuées à Grandval fils.

CHAPITRE II

LE SPECTACLE ÉROTIQUE CLANDESTIN

*[M]algré tous les avantages qu'on pourrait tirer
de la représentation de cette pièce,
il est sensible qu'elle ne sera point jouée.
Ce n'est pas, comme on se l'imagine bien,
que la police y mît obstacle
(également attentive à protéger la vertu
qu'appliquée à détruire le libertinage,
on ne doute pas qu'elle n'eût
accordé son approbation,
si on la lui eût demandée) ;
le seul empêchement viendra donc de l'embarras
où l'on est de trouver des acteurs
qui puissent figurer dignement,
et faire honneur à l'ouvrage,
en donnant aux termes expressifs
tout le brillant de l'action.*

*Caylus, Au Lecteur,
Le bordel ou le Jean-Foutre puni*

De manière générale, le destin de tout texte dramatique consiste à faire en sorte que ce dernier ne s’accomplisse véritablement que dans l’action et sur les planches. Aussi est-il « rare sinon impossible que la “vie” d’une représentation survive aux instants fugitifs de sa production⁹¹ », ceux d’un moment unique dont ni les didascalies ni mêmes les résumés ne peuvent rendre compte. Le spectacle est éphémère et sa reconstitution représente, à certains égards, une énigme impossible à résoudre. Il en est ainsi dès lors qu’on tente de reconstituer une représentation d’Ancien Régime avec tout ce qu’elle pouvait comporter. Comment, en effet, restituer à la fois le jeu des acteurs, la déclamation des vers, les décors, costumes et accessoires, le public, enfin, sans s’exposer au danger de l’interprétation ? Dans le même ordre d’idées, de quelle façon aborder un corpus comme celui du théâtre érotique clandestin, sachant pertinemment que la nature même du texte risque d’influer sur celle du spectacle ? Au reste, ces pièces ont-elles été jouées ? L’ont-elles été à la faveur d’accessoires ou donnaient-elles plutôt à voir des corps nus s’adonnant au coït devant des spectateurs cois ou excités ou, ultimement, complices ? Et dans quelle proportion les textes de ce corpus ont-ils été montés sur les planches ? Ce répertoire, enfin, est-il davantage un théâtre à jouer ou à lire ? Malgré bien des recherches, force est d’admettre que la plupart de ces questions demeurent aujourd’hui sans réponses claires ou, du moins, qui seraient fondées sur des sources de première main : la double clandestinité qui caractérise ce corpus – celle des textes au même titre que celle du spectacle – dissimule toute la scène érotique derrière un rideau opaque. Plus encore, les pièces que l’on range depuis le

⁹¹ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle, Jeux, Écritures, Regards, Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 50.

siècle des Lumières dans la catégorie « comédie clandestine » forment un éventail impressionnant au sein duquel cohabitent comédies et parades à équivoques et priapées explicites.

Cette section propose de revisiter les principales sources – dramatiques, historiques, scandaleuses, anecdotiques – avec une certaine prudence que la spécificité même du corpus force à adopter. On s’en doute, les rumeurs de représentations clandestines ont nourri, depuis le XVIII^e siècle, l’imaginaire collectif ; la chronique scandaleuse en a tiré profit et les anecdotiers du début du XX^e siècle⁹² n’ont pas peu contribué à perpétuer la légende de soirées très particulières où quelques raffinés s’appliquaient à recréer des orgies à l’antique⁹³. D’une époque à l’autre, des récits – souvent basés sur des canards ou des notes dont on ne connaît pas la provenance ou dont l’existence même semble incertaine – se colportent, s’amplifient, s’entremêlent et se réécrivent sans cesse ; les sources se

⁹² Je désigne, par cette expression, les quelques curieux français qui, au début du XX^e siècle, ont manifesté un intérêt pour des domaines marginaux du siècle des Lumières en se nourrissant essentiellement de gazettes et de chronique scandaleuse. Je songe plus particulièrement à Gaston Capon et à Robert Yve-Plessis, *Les théâtres clandestins*, Paris, Plessis Librairie, coll. « Paris galant au dix-huitième siècle », 1905 ; à Henri d’Almèras et à Paul d’Estrée, *Les théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, H. Daragon Éditeur, coll. « Bibliothèque du vieux Paris », 1905 ; à B. de Villeneuve (pseud. Raoul Vèze), *Le théâtre d’amour au XVIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque des curieux, coll. « Les maîtres de l’amour », 1910 et à Jean Hervez (pseud. Raoul Vèze), *Le parc aux cerfs et les petites maisons galantes*, Paris, Bibliothèque des curieux, coll. « Les chroniques du XVIII^e siècle », 1910. Ce sont les uniques enquêtes sur la pratique privée du théâtre au siècle des Lumières et, malgré leur côté très anecdotier, la difficulté de retracer leurs sources, leurs jugements de valeur et le fait que les auteurs n’aient cherché des informations que dans la chronique scandaleuse de l’époque, ces documents sont demeurés, depuis, les sources à partir desquelles l’on aborde le théâtre et, plus particulièrement, le théâtre érotique clandestin. À titre d’exemple, la section intitulée « Éros sur scène » du *Théâtre des Lumières. Les spectacles de Paris du XVIII^e siècle* de Maurice Lever paru en 2001 s’inspire essentiellement – et faute de mieux – des travaux de Capon et Plessis et de Raoul Vèze.

⁹³ C’est ce que font Gaston Capon et R. Yve-Plessis : « tandis que, dans les salons, la petite anecdote, l’historiette plaisante, l’aventure du jour ou le scandale d’hier fournissaient le scénario de ces menus dialogues, récités entre deux paravents, – dans les petites maisons, toute pudeur bannie, des pièces spécialement commandées par le seigneur du lieu, ravissaient d’aise et mettaient en folie un public de petits-maîtres et de courtisanes, transportés pour quelques heures en pleine orgie antique ». *Op. cit.*, p. 15. Voir également l’exergue de ce chapitre, tiré des mêmes auteurs.

nourrissent entre elles et les mêmes suppositions, les mêmes erreurs subsistent. Le spectacle érotique porte les marques de la clandestinité et cette posture qui est sienne entraîne deux problèmes majeurs : une documentation lacunaire sinon inexistante et un parfum de scandale qui, nécessairement, alimente et altère les informations dont on dispose. Quoi qu'il en soit et quelle que soit l'utilisation qu'on en ait faite au siècle des Lumières, le théâtre érotique impose l'idée de la clandestinité et d'un lieu privé à l'abri des regards de ceux qui ne sont pas conviés à assister à une représentation ou encore à une simple lecture. De même, qu'il soit joué, mimé, récité, lu en société ou même parcouru subrepticement à la lueur d'une chandelle, peu importe, ce répertoire engage chaque fois le secret. Difficile, dans un tel contexte, de ne pas insister sur cette clandestinité et sur tout ce qu'elle implique.

Pièces, préfaces et didascalies

Les plaisirs du cloître s'ouvrent sur cet avis au lecteur⁹⁴ :

Cette Comédie avoit été composée pour un théâtre de société ; la difficulté de bien distribuer les rôles a empêché jusqu'à présent qu'elle n'ait été jouée. Ceux d'Agathe et de Marton étoient aisés à remplir, & brigués par les jeunes Dames. Ceux de Clitandre & du Jésuite demandoient des Acteurs d'une certaine force, & personne n'osa s'en charger. Il viendra peut-être des tems plus heureux. Quoique cette Piece doive emprunter une partie de son mérite du jeu du théâtre & de la nouveauté du spectacle, l'Auteur a cru que la simple lecture pourroit amuser.

Sans vouloir bien sûr mettre en doute que *Les plaisirs du cloître* tirent en partie leur « mérite du jeu du théâtre & de la nouveauté du spectacle », doit-on pour autant prendre cet avis au sérieux ? Tout semble nous y inviter et c'est, par exemple, ce

⁹⁴ M.D.L.C.A.P., *Les plaisirs du cloître*, [ca 1773], comédie en trois actes et en vers libres, dans *Théâtre gaillard*, *op. cit.*, p. 106. Je souligne au passage que l'auteur s'adresse précisément au lecteur sans tenir compte d'un quelconque destinataire metteur en scène.

qu'ont fait Capon et Yve-Plessis dans *Les théâtres clandestins* : « Il est certain, écrivent-ils, [...] que *Les Plaisirs du cloître*, qui ont été imprimés, ne pouvaient pas être représentés. L'auteur en convient lui-même dans un avis au lecteur⁹⁵ ». Quand on les considère isolément, les pièces fournissent, il est vrai, un certain nombre d'informations qu'il faut relever, comme l'ont fait en cette occasion Capon et Yve-Plessis ; mais ce principe général ne doit pas, pourtant, nous engager à considérer sans examen toutes les indications de cette sorte figurant dans les textes. Ici, le contexte joue un rôle fondamental : ce corpus, il importe d'insister sur ce point, s'invente à partir d'une posture parodique ou, plus généralement, d'une esthétique qui prolonge un idéal classique tout en le dévergondant à la faveur de contrepoints comiques. Ainsi, non seulement ces pièces s'inscrivent-elles dans une tradition, mais leur caractère indiscutablement comique et érotique doit-il se lire comme une amplification, parfois à outrance, de certains traits de la dramaturgie classique. Suivant cette idée, l'appareil paratextuel⁹⁶, au même titre que le texte théâtral, se charge d'une dimension parodique importante, comme en témoignent d'ailleurs les signes dénotant le contexte propre à l'impression clandestine avec, par exemple, ces pages titre délurées que nous examinerons plus loin. De ce point de vue, les préfaces et avis que l'on retrouve dans le théâtre érotique clandestin représentent donc davantage des imitations dérivées du modèle classique que de véritables et sérieuses indications de mise en scène. En reprenant à leur compte l'héritage des dramaturges du Grand Siècle, les auteurs profitent de cet espace pour légitimer leurs propos –

⁹⁵ Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁶ Sur les éléments paratextuels, voir entre autres le chapitre suivant sur les indices de la clandestinité et le chapitre V.

« Foutre est de l'essence de la nature⁹⁷ », lit-on par exemple dans la Préface aux *Putins cloîtrées* –, dédier des épîtres – très souvent, on s'en doute, aux couventines – et raconter la genèse de leur texte. Mais autre temps, autres mœurs : ces dignes successeurs ne se contentent pas seulement de parodier les canons du classicisme, ils se targuent encore d'encanailler tout l'appareil paratextuel. Quitte à se moquer d'un modèle en l'adaptant à un propos qui lui est normalement étranger, autant tourner l'ensemble des conventions en ridicule.

Si l'avis au lecteur des *Plaisirs du cloître* mentionne que la pièce fut composée pour un théâtre de société, l'épître « aux pensionnaires du Couvent de N.D.*** » précise :

Vous, dont une retraite obscure
 Nous cache les tendres attraits,
 Qui connoissez peu les secrets
 De l'Amour & de la Nature,
 Jetez les yeux sur ce tableau. [...]
 Fripponnes, je vous vois rougir
 Moins de pudeur que de plaisir.
 Par cet innocent badinage,
 Belles, laissez-vous attendrir ;
 En lisant ce galant Ouvrage [...]⁹⁸.

C'est sans contredit à la lecture qu'est destiné « cet innocent badinage » ; aucune indication autre que la première phrase de l'avis ne fait même écho à la possibilité d'une représentation. C'est aussi au lecteur que s'adresse Grandval fils en tête de sa *Nouvelle Messaline* : « On ne pourra pas ici me reprocher d'avoir infecté ma Pièce de mots sales & équivoques. J'ai rendu, autant que possible, le style clair & net ; &

⁹⁷ Préface de l'éditeur des *Putins cloîtrées*, parodie des *Visitandines*, en deux actes, A Bicêtre et se trouve à Paris, chez tous les libraires marchands de nouveautés, 1796, Bnf Enfer 755, p. iii.

⁹⁸ M.D.L.C.A.P., *Les plaisirs du cloître*, op. cit., p. 105.

je puis assurer que le Lecteur, si borné qu'il puisse être, ne trouvera rien au dessus de la portée de son intelligence⁹⁹ ».

Au reste, on pourrait croire que, dans un tel corpus, les didascalies servent à produire inlassablement quelques variations sur un même thème, en indiquant tantôt de sortir les vits des culottes, tantôt de troussez les chemises et tantôt de faire apparaître des godemichés énormes aux yeux apeurés mais gourmands des jeunes couventines¹⁰⁰. Or, elles suppléent plutôt à l'absence de narration, en décrivant les scènes ; ici, écoutons par exemple Marton, s'écriant :

Je n'y puis plus tenir... quels vifs tressaillements !
Quels amoureux enlacements !...
Je meurs...¹⁰¹

En pareil cas, les didascalies permettent à l'évidence au lecteur d'imaginer la scène qui s'ensuit, alors que notre héroïne « *jette ses couvertures, & passe sa main sous sa chemise ; on devine à quelles intentions* ». Dans *Les plaisirs du cloître* comme dans les autres pièces, les didascalies n'occupent d'ailleurs qu'une place discrète et aident surtout à la lecture des scènes en favorisant la compréhension. Les auteurs, fidèles en cela à la tradition classique, s'emploient davantage à répondre aux impératifs dramaturgiques conventionnels qu'à amplifier l'idée d'une quelconque spectacularisation ou même un souci de théâtralité. Cette retenue dans les indications scéniques nous renseigne surtout sur l'héritage éminemment classique qui préside à l'écriture du théâtre érotique. De toute évidence, ce répertoire marginal s'invente, dans ses configurations, au sein du classicisme et a assez peu à voir avec les

⁹⁹ Grandval fils, *La nouvelle Messaline*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁰ Nous verrons dans le chapitre VII qu'il en va autrement dans le répertoire excrémental : les didascalies amplifient à outrance le caractère scatologique des textes.

¹⁰¹ M.D.L.C.A.P., *Les plaisirs du cloître*, *op. cit.*, acte I, sc. 1.

nouvelles formes de théâtre qui seront en vogue au siècle des Lumières. Alors que la tragédie classique se caractérise par une quasi-absence de didascalies, les manuscrits du théâtre de la Foire, par exemple, en affichent une profusion qui indique la présence de *lazzi*¹⁰² ou d'autres jeux scéniques. Ici, pas de *lazzi* et encore moins de canevas à partir desquels les acteurs sont invités à improviser, comme l'a déjà affirmé Céline Santini dans l'un des très rares articles consacrés au théâtre érotique. En faisant le pari d'aborder une partie du corpus à la lumière des questions d'exhibition et de théâtralité, Santini affirme que

Considérer le théâtre pornographique comme de l'exhibition, c'est constater la disparition de toutes les catégories qui définissent le théâtre, dont le texte est pourtant essentiel. Une des particularités est alors la flexibilité du discours. Une large part est laissée à l'improvisation ; la plupart des pièces – même celles qui semblent les plus écrites – ne sont que des canevas sur lesquels les acteurs se livrent à des variations libres¹⁰³.

Par définition, un canevas n'accède pas à l'impression ; de nature privée, le texte manuscrit n'est diffusé que dans le cercle restreint d'une compagnie d'acteurs et d'auteurs¹⁰⁴. Or, le théâtre érotique a, pour une part essentielle¹⁰⁵, été imprimé pendant le XVIII^e siècle et rien, dans la mise en forme de ces pièces, ne permet de croire qu'il puisse s'agir de canevas. Au contraire, ces textes apparaissent comme parfaitement achevés et clairement destinés à l'impression. Comment y voir, alors,

¹⁰² À titre d'exemple parmi tant d'autres, citons ces deux didascalies tirées de *La matrone d'Éphèse* de Fuzelier : « *Arlequin et Mezzetin font des lazzi de civilité* » ou encore « *Arlequin et Mezzetin, couchés à terre, font différents lazzi de poltronnerie* » ; dans Françoise Rubellin, dir., *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 100 et 105.

¹⁰³ Céline Santini, « Théâtralité et exhibition dans le théâtre pornographique du XVIII^e siècle », dans Jean Marie Goulemot, dir., *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, Tours, Université de Tours / U.F.R. de Lettres, « Cahiers d'histoire culturelle », n° 5, 1999, p. 43.

¹⁰⁴ Si les canevas théâtraux du XVIII^e siècle accèdent à l'impression, ce n'est que bien plus tard, aux XIX^e et XX^e siècles.

¹⁰⁵ À part le *Théâtre d'amour* de Delisle de Sales et un manuscrit contenant quatre pièces érotiques jumelées avec d'autres pièces de théâtre, le corpus dont je dispose (et dont la chronique scandaleuse retrace l'existence) a été imprimé au XVIII^e siècle. Je n'ai trouvé nulle part, dans mes recherches en archives, des manuscrits de pièces érotiques pouvant ressembler à des canevas.

« des canevas sur lesquels les acteurs se livrent à des variations libres » sans courir le risque de l'interprétation ? Pour appuyer son propos, Santini s'est basée sur cet extrait de l'avertissement de *L'esprit des mœurs au XVIII^e siècle ou La petite maison* de Saint-Just :

On observe aux personnes qui auront envie de représenter ce drame érotique, [...] qu'à volonté on abrégera les conversations pour multiplier les faits. C'est surtout par l'action que vit la comédie ; mais il faudra bien se garder d'abréger les faits et de multiplier les conversations¹⁰⁶.

Faut-il voir là une invitation aux « variations libres » et, plus encore, à considérer cette pièce parfaitement achevée comme un canevas ? S'il y avait une seule pièce du corpus susceptible de desservir cette thèse, ce serait bien *l'Esprit des mœurs*. Ce proverbe, dont la représentation – empêchée par l'intervention de l'archevêque de Paris auprès du roi – était prévue pour le premier jeudi de Carême 1776 chez la Guimard¹⁰⁷, date vraisemblablement de 1776 et l'on peut lire dans l'avertissement que l'auteur a commencé son « grand tableau » en 1759. Or, à la toute fin de cet avertissement, dans l'édition qu'en donne Pauvert en 1993, apparaît le mot « érotisme », qui ne sera lexicalisé qu'en 1794. Cette préface, parfait exemple de

¹⁰⁶ Mérard de Saint-Just, *L'esprit des mœurs au XVIII^e siècle, ou la Petite maison*, proverbe en deux actes et en prose, traduit du Congo, dans *Œuvres de la marquise de Palmarèze* [sans page de titre], Bnf Enfer 382, p. 19-20.

¹⁰⁷ La Guimard, selon Edmond de Goncourt, « avait un moment la velléité de ressusciter les *Fêtes d'Adam* [...] ; dans cette imagination tombait, en l'année 1776, l'idée d'un pique-nique [...], où Mlle Guimard devait jouer, Mlle Duthé danser, et où Mlle Dervieux s'était chargée de la commande du repas chez un grand traiteur du boulevard. Et la comédie et le souper auraient été suivis d'un bal, d'un jeu d'enfer et de tout ce qui pouvait accompagner une pareille orgie. La partie, d'abord projetée pour le Carnaval, avait été remise au premier jeudi de Carême, dans le but de rendre la partie plus célèbre et plus singulière. Les souscripteurs étaient en nombre suffisant, le spectacle monté, le souper tout préparé, quand arrivait, sur les plaintes de l'archevêque de Paris, un ordre du roi qui défendait et le spectacle, et le bal, et le souper, ordre que l'influence sur son frère du comte d'Artois, qui devait assister à la fête, en compagnie du duc de Chartres, n'avait pas le pouvoir d'empêcher. » E. de Goncourt, *La Guimard*, p. 106 dans B. de Villeneuve (pseud. Raoul Vèze), *Le Parc-aux-cerfs*, op. cit., p. 168. Vèze ajoute que « c'est au programme de cette fête que figurait la représentation de *L'esprit des mœurs au XVIII^e siècle ou la petite maison* » (p. 169).

l'idée selon laquelle une certaine prudence s'impose dans l'examen des textes, a sans doute été remodelée, édulcorée et peut-être même écrite postérieurement au texte de la pièce. Plus encore, la pièce elle-même a sûrement subi des modifications. Le XIX^e siècle, on le sait, a souvent eu la main prompte, n'hésitant pas à intervenir pour mieux corriger les textes d'Ancien Régime¹⁰⁸ : le théâtre érotique n'y a pas échappé, comme nous le verrons avec les nombreuses rééditions du *Théâtre gaillard*. S'il est hardi d'utiliser cette pièce, dont la plus ancienne édition date de 1790, en tant qu'exemple de canevas, il l'est encore davantage d'en généraliser la portée à tout le corpus. Que les canevas et *lazzi* favorisent l'improvisation et, peut-être, la spectacularisation d'un corps érotique est une chose ; mais faute de ressources documentaires suffisantes, il serait sans doute plus prudent de n'en faire qu'une hypothèse que seuls de nouveaux faits pourraient venir confirmer. Bien évidemment, il n'est pas impossible, dans certaines pièces érotiques qui furent représentées, que les auteurs aient improvisé des parties dialoguées, qu'ils aient pu avoir recours à des accessoires ou encore mimer l'acte érotique. Cependant, comme les renseignements sur le spectacle manquent cruellement, il m'apparaît hâtif de

¹⁰⁸ *L'esprit des mœurs* n'a fait partie que des rééditions du XIX^e siècle du *Théâtre gaillard* (elles furent nombreuses, on le verra au chapitre suivant) et la version qu'en donne Pauvert est sans doute celle que Jean Hervez (pseud. Raoul Vèze) ajoute à la fin du *Parc aux cerfs* et dans son *Théâtre d'amour* en 1910 et dont Pauvert retranscrit intégralement l'introduction en guise d'introduction à sa propre compilation. Selon le Catalogue collectif de France, la seule édition du XVIII^e siècle dont on dispose daterait de 1790. Aucune édition, donc, contemporaine à sa supposée représentation ; au demeurant, ce proverbe en trois actes pose toutes sortes de problèmes à l'analyse : la liste des personnages comporte nombre de détails au sujet des costumes et des tempéraments, phénomène unique dans le répertoire ; les didascalies, fort nombreuses, témoignent d'une pudeur qui cadre difficilement avec le propos (par exemple : « Le Baron (*allant toujours son chemin, déjà maître de la gorge, et cherchant d'autres appas*) » ou encore le même Baron, « (*usant avec ménagement de sa vigueur, assez néanmoins pour rester à peu près maître du champ de bataille*) » ; la préface, enfin, m'apparaît écrite à plusieurs mains. De façon évidente, *L'esprit des mœurs* est un des exemples les plus manifestes de réécritures et d'interventions dont un texte a pu être l'objet. Faute d'avoir accès à une édition ou à un manuscrit contemporain à la date supposée de composition de la pièce, la version dont on dispose peut difficilement servir d'autorité pour analyser l'ensemble du corpus.

vouloir imaginer ou interpréter, à partir d'une préface – fort probablement factice –, une représentation clandestine. Pour l'instant, du moins, l'absence de canevas et de didascalies plaide bien plus en faveur de la thèse d'un théâtre destiné à la lecture qu'au jeu.

Les indications scéniques ne permettent donc pas, d'une part, de présumer des représentations effectives¹⁰⁹ et, de l'autre, d'étudier la portée exacte des jeux de scène auxquels les acteurs se seraient prêtés à la faveur de gestes ou d'accessoires. L'économie des didascalies révèle deux choses : d'abord, l'inspiration classique qui préside aux réappropriations parodiques se déploie jusque dans les détails. Les tragédies érotiques ont, dans les formes et quoi qu'on puisse en penser, plus à voir avec celles de Corneille qu'avec le théâtre non officiel des Lumières. Ensuite, si ces didascalies ont essentiellement un rôle de convention dramatique, elles permettent surtout de pallier l'absence de narration et, en quelque sorte, de savoir si un personnage parle avec embarras ou empressement, s'il quitte la scène ou s'il fait un geste dont on va lire les effets – tels que le classique « je me meurs... » – dans la réplique suivante. Sorte de cheville narrative, la didascalie apparaît, dans ce contexte, comme un support à la lecture.

Rares sont donc les pièces où l'on peut lire des didascalies très détaillées et rien dans les textes qui nous sont parvenus ne nous éclaire vraiment sur le jeu des acteurs ou la présence d'accessoires, mis à part quelques typiques godemichés.

¹⁰⁹ La présence des indications telles que « il sort », « elle entre », « seul » précédant une tirade, « à part » pour une partie monologuée m'apparaissent davantage comme des signes de convention dramaturgique que comme l'indice ou la volonté de « faire vrai » en signalant à un futur metteur en scène que tel personnage doit sortir à la fin de telle scène. Fidèles au canon classique, les auteurs de tragédies érotiques usent de la didascalie avec parcimonie et dans un but qui m'apparaît évident : celui de faciliter la *lecture*.

D'ailleurs, si l'on veut tenter de voir se déployer dans le théâtre érotique certaines techniques visant à mimer l'acte sexuel, on court également le risque d'élargir considérablement le corpus. Autant les *lazzi*¹¹⁰ et autres jeux scéniques peuvent-ils permettre de « jouer sans vraiment jouer », autant, d'un autre côté, ces mêmes jeux peuvent-ils érotiser certaines pièces – des parades, surtout – où l'équivoque devient explicite et où l'explicite peut à son tour être accentué par les gestes, le jeu des acteurs et les accessoires. Suivant ce raisonnement, non seulement plusieurs des pièces à équivoques du répertoire des Foires et Boulevards pourraient accéder au corpus érotique, mais encore se buterait-on toujours au même problème de la reconstitution. À la limite, l'on peut même se demander ce que des renseignements précis sur le spectacle érotique pourraient ajouter à l'analyse : les textes de ce corpus contiennent, dans un concentré étonnant, les traces des préoccupations esthétiques, politiques, philosophiques et morales de tout un siècle. Borner son analyse à la théâtralité évacue non seulement le propos même de ces pièces, mais fait également courir le risque de ne mettre en lumière que des variations plus ou moins répétitives et, à la longue, d'une lassante ressemblance.

Suivant une autre perspective, Capon et Yve-Plessis se sont également interrogés sur la possible représentation de ces textes :

Une question incidente se pose : comment jouait-on ces pièces qui exigeaient de la part des interprètes – de la part des hommes tout au moins – une vigueur exceptionnelle et des qualités d'endurance peu

¹¹⁰ Le terme *lazzi* a un emploi très variable dès lors qu'il n'est plus rattaché aux *tipi fissi* à la manière d'Arlequin ou de Scaramouche qui avaient, dans la *commedia dell'arte*, leurs *lazzi* propres. À mesure que le théâtre français se désitalianise, le terme, pour sa part, se francise : le *lazzi* devient ainsi l'équivalent d'un jeu scénique.

communes¹¹¹ ? La publicité des travaux que leur imposait l'auteur ne paralysait-elle pas une ardeur quelquefois difficile à soutenir, même dans la solitude à deux ? Nous pencherions à croire (et la chose est en partie expliquée dans le *Théâtre d'Amour* du prince d'Hénin) que les gestes étaient seulement simulés ; quelquefois même les acteurs s'en tenaient au dialogue et se bornaient à déclamer le texte sans se livrer aux excès érotiques que l'auteur s'était plu à accumuler pour émoustiller davantage des spectateurs blasés¹¹².

Aucune référence n'accompagne ces hypothèses et, ici encore, l'exception ne crée pas la règle : le manuscrit du *Théâtre d'amour*¹¹³ que Delisle de Sales a composé pour le prince d'Hénin et où sa maîtresse Sophie Arnould campait les premiers rôles est le seul exemple documenté de première main de représentation clandestine. Toutefois, l'examen de la préface ne suggère pas exactement ce que Capon et Plessis semblent en avoir déduit ; au contraire, l'auteur de la *Philosophie de la nature* se fait-il plutôt avare de détails sur la mise en scène de ses pièces :

Quatre pièces de ce recueil, - *Junon et Ganymède*, la *Vierge de Babylone*, *César et les deux Vestales* et le *Jugement de Pâris*, ont été jouées, sans qu'on se permit (*sic*) d'y changer un seul mot. [...] *Junon*, la *Vierge de Babylone*, *César* et le *Jugement de Pâris* qui ont été joués, n'ont eu que trois représentations, afin que les acteurs n'eussent pas le temps d'apprendre d'autres rôles que ceux qu'ils jouaient ; ensuite on me renvoyait mon manuscrit avec tous les rôles individuels à part, tels que je les avais transcrit moi même ; rien n'a été copié par une main étrangère et mon secret a péri avec le prince, qui, à cet égard, avait la conscience d'un Numa et d'un Marc-Aurèle¹¹⁴.

Dans la quatrième partie de son manuscrit, Delisle de Sales présente des « opuscules érotiques » au sein desquels figure un *Dialogue érotique en 16 couplets sur l'air de*

¹¹¹ Cette remarque a, en partie, de quoi surprendre quand la virilité des hommes mis en scène sur ce théâtre ne peut généralement pas être mise en parallèle avec l'ardeur peu commune des femmes dont ils ne disent mot.

¹¹² Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *Les théâtres clandestins*, *op. cit.*, p. 44-45.

¹¹³ Delisle de Sales, *Théâtre d'amour. Théâtre de société du prince d'Hénin (vers 1774). Théâtre de la Guimard (vers 1778)*, Composé de pièces grecques, assyriennes, romaines et françaises, À Amathonte, l'an de l'organisation de notre Planète 40. 780, Quatre parties en un volume, Bibliothèque de l' Arsenal, Fonds Douay, ms 9549.

¹¹⁴ *Ibid.*, f. 4-5.

Mirza, « avec une pantomime voluptueuse, à Paphos, l'an 40,000 du règne de l'Amour ». C'est possiblement à partir des indications suivantes que Capon et Yve-Plessis ont établi leur hypothèse sur la représentation de pièces érotiques :

Les deux interlocuteurs de ce dialogue amoureux furent dans l'origine, Sophie Arnould, [...] ; et un Chevalier de Malte qui se disait issu de ce fameux Grammont, dont tous les gens de goût savent par cœur les *Mémoires*, et qui ayant enlevé dans Londres Mlle Hamilton oublia de l'épouser.

Ce jeune Grammont avait 20 ans, était beau comme un Alcibiade, et délicat comme on l'est dans une première conquête. Arnould, qui a (*sic*) ce que dit l'histoire du temps, n'eut jamais de pucelage, s'avisa pour subjuguier le chevalier, de s'en donner un ; ce qui parut un moment vraisemblable, parce que le jeune Grammont avait reçu d'une nature bienfaisante un dard d'une si énorme proportion, qu'il pouvait déchirer le bijou d'amour, même d'une fille de l'Opéra. La scène se passa dans un repas donné chez Sophie Arnould où je me trouvai avec le Prince d'Hénain, l'amant en titre de l'actrice, mais non l'amant en faveur, parce que la nature était loin de lui avoir donné le grand de (*sic*) l'Hercule, Adonis à vingt ans. [...] ce dialogue fut chanté pour la première fois, un jour où il y avait bal public à l'Opéra ; presque toute la compagnie se dispersa vers onze heures avec promesse de se rassembler vers les deux heures du matin, à la salle du bal. Tous ces préliminaires sont nécessaires pour l'intelligence de cette folie amoureuse, et surtout pour entendre le badinage ingénieux de Sophie qu'on lira peut-être avec quelque intérêt dans une post-face.

Il importe encore de savoir, pour ne rien perdre du sel de la narration enjouée que la coquette Arnould, que le chevalier, à sa première passion, et honteux comme on l'est dans une première jouissance, n'osa, dans une assemblée qui lui était inconnue, chanter que les six premiers couplets, et encore en déguisant les noms des interlocuteurs¹¹⁵.

Ces couplets, nous apprend de Sales, ont été chantés, mais rien n'indique, à part la gêne du jeune premier et les prodigalités de la nature à l'égard de son sexe, que la pièce fut aussi jouée. Quatre des huit pièces du manuscrit et le dialogue ont été joués, mais aucun détail précis sur la mise en scène n'a filtré de ces représentations

¹¹⁵ *Ibid.* f. 327-329.

clandestines. Même de Sales, qui a semble-t-il assisté à quelques-uns des spectacles, reste muet à ce sujet.

Si celle qui « n'eut jamais de pucelage » a certainement joué les jeunes vestales dans des priapées destinées à mettre le prince d'Hénin et quelques-uns de ses convives en bonne humeur, une note figurant à la fin de *Vasta, reine de Bordélie*¹¹⁶ pourrait nous laisser croire que Mademoiselle Raucourt et Lekain ont respectivement brigué les rôles de Vesta et de Fout-six-coups. Les didascalies du très court ballet – une seule strophe par personnage – qui vient clore la tragédie mentionnent : « *Vers adressés au public par mademoiselle Raucourt, après avoir rempli le rôle de Vasta* » et « *Vers adressés au public par Lekain, qui avoit fait le rôle de Fout-six-coups* ». Comme l'affirment avec raison Capon et Yve-Plessis, « la mémoire de Mlle Raucourt est assez chargée sans qu'on impute encore à son passif des lubricités imaginaires » et rien, chez Lekain, « honnête homme[,] ne laisse supposer de tels écarts, de si odieuses complaisances ». S'agirait-il d'une forme de brulôt de la part d'Alexis Piron¹¹⁷, l'auteur supposé de la tragédie ? Quoi qu'il en

¹¹⁶ Le nom de « Bordélie » change d'après les éditions. On peut lire « Bordélie » dans le *Théâtre gaillard*, mais aussi « Bordélis » dans l'exemplaire que possède la Bibliothèque de l'Arsenal (GD-1002), qui est en fait un recueil factice.

¹¹⁷ La pièce est attribuée à Alexis Piron, avec beaucoup de vraisemblance, par Barbier. Mais c'est peut-être l'éditeur qui a aussi fait cet ajout à la toute fin de la pièce. Les noms des deux acteurs n'apparaissent qu'au très court ballet et nulle part ailleurs dans la pièce. Que les deux quatrains aient peut-être été prononcés par Mlle Raucourt et Lekain lors d'une fête privée quelconque n'est pas une hypothèse à écarter. Cependant, de là à penser qu'ils auraient joué cette tragédie dans son intégralité, il y a un pas énorme qu'aucune information ne permet de franchir, sauf peut-être cette indication d'Hector Fleischmann au sujet du théâtre de Sophie Arnould : « [...] c'est l'amour qu'on faisait, en public, et sans cérémonie aucune, dans les spectacles offerts par le prince d'Hénin chez Sophie Arnould. On prétend que Raucourt y vint jouer *Vasta, reine de Bordélie*, dont il n'est possible de rien dire ici, sinon que le nom seul des personnages est un outrage aux bonnes mœurs ». Fleischmann n'indique aucune référence et l'évocation s'arrête là. Hector Fleischmann, *Le cénacle libertin de Mlle Raucourt de la Comédie-Française*, d'après des documents inédits tirés des archives de la Comédie-Française, des archives nationales, des archives de la préfecture de la Seine, les pamphlets galants, les mémoires et les témoignages des contemporains, avec XXIV gravures et planches hors texte, Paris, Bibliothèque des curieux, 1912, p. 139.

soit, ni Raucourt ni encore moins Lekain¹¹⁸, on s'en doute, ne se sont vantés d'avoir fait partie de la distribution de *Vasta*. Même la chronique scandaleuse, pourtant prolixe sur les écarts des filles de l'Opéra, ne semble pas s'en faire l'écho.

Entre 1755 et 1767 paraît un recueil intitulé *Théâtre de campagne, ou les débauches de l'esprit : Recueil contenant des pièces plaisantes, ou espèces de Parades jouées sur des Théâtres Bourgeois avec des Vaudevilles, & les Airs Notés*¹¹⁹. Ces « débauches de l'esprit » que la compilation – attribuée à Grandval père – propose comprennent une parade en vaudevilles, *L'eunuque, ou la fidelle infidélité*, deux tragédies, *Agathe, ou la chaste princesse* et *Les deux biscuits*, une comédie-parade de style poissard, *Madame Engueule, ou les accords poissards*, une comédie, *La mort de Bucéphale* et, surtout, deux tragédies scatologiques, *Sirop-au-cul ou l'heureuse délivrance* et *Le pot de chambre cassé*. Alors que les cinq premières pièces appartiennent davantage au large répertoire des textes à équivoques et qu'elles furent représentées à la Barrière-Blanche, à l'hôtel de la Guimard et dans d'autres théâtres privés¹²⁰, les deux dernières, en revanche, annoncent tout un programme que leur page de titre respective contribue à amplifier. Celle de *Sirop-au-cul* – tragédie héroï-merdifique publiée au Temple du Goût par Mr. ***, comédien italien – représente un homme appuyé sur un pot de chambre et dans le

¹¹⁸ Lekain a succédé à Grandval fils à la Comédie-Française.

¹¹⁹ [Grandval père], *Théâtre de campagne ou les débauches de l'esprit : Recueil Contenant des Pièces plaisantes, ou espèces de Parades jouées sur des Théâtres Bourgeois, Avec des Vaudevilles & des Airs Notés*, Nouvelle Edition, A Londres, et se trouve à Paris, chez N. B. Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût, 1758.

¹²⁰ Selon les informations recueillies sur le site CÉSAR et dans les documents historiques, les pièces jouées à la Barrière-Blanche sont attribuées à Grandval fils : *L'Eunuque, ou la fidelle infidélité*, *Agathe, ou la chaste princesse*, *Les deux biscuits* ; on aurait joué *Madame Engueule* le 22 juillet 1772 à l'hôtel de la Guimard et, le 22 novembre 1778, au Théâtre de Lécluze à Paris ; la *Mort de Bucéphale* fut plusieurs fois à l'affiche du Grand Théâtre de la Monnaie de Bruxelles et au théâtre de Compiègne.

derrière duquel un apothicaire s'affaire à insérer un clystère ; celle du *Pot de chambre cassé* – tragédie pour rire ou comédie pour pleurer parue à Ridiculomanie chez Georges l'Admirateur et, bien évidemment, avec Approbation & Privilège du bon goût – nous apprend que la pièce fut « représentée pour la première fois à Ridiculomanie, Capitale du grand Royaume de Bavardise, à l'occasion du Mariage du Génie Pompon & de la Fée Clinquantine ». Quoi qu'en dise la page de titre du recueil, les deux pièces scatologiques n'étaient absolument pas destinées à la mise en scène : le procédé d'écriture très particulier des auteurs¹²¹ permet de l'affirmer. Très largement inspirées par la lecture de Rabelais et de Molière, ces pièces en vers sont entrelardées de vers en italique pillés dans les plus grands textes classiques : Corneille et Tristan l'Hermitte passent de l'élévation tragique à la veine excrémentielle grâce à une technique de citation très sophistiquée que l'on aura l'occasion d'analyser de plus près dans le chapitre consacré au corpus scatologique.

Mais la veine excrémentielle, si elle poursuit à bien des égards les mêmes stratégies moqueuses et parodiques que le répertoire érotique clandestin, recourt aux didascalies, dont l'usage impressionne à la fois par leur fréquence et par le ton, qui est, en quelque sorte, au diapason de celui des pièces. À la scène première de l'acte I de *Sirop-au-cul*, alors que les médecins examinent le roi de Merdenchine qui se plaint de foirer sans cesse, Pecorus profère alors une apologie de la médecine dont Molière aurait certes été jaloux :

¹²¹ M. de Soleinne ne mentionne que Grandval pour *Sirop-au-cul, ou l'heureuse délivrance* sans spécifier s'il s'agit du père ou du fils. Cette pièce fut attribuée à Grandval fils, mais une collaboration père-fils n'est pas à écarter compte tenu, d'une part, des mêmes procédés d'écriture et, d'autre part, du souvenir très clair de Molière. Soleinne attribue la paternité du *Pot de chambre cassé* à Grandval père et à Gaubier (Edme-Sulpice Gaubier de Barrault), valet de chambre du roi et auteur dramatique mort en 1773.

Si vous n'étiez foireux, vous en avez la mine.
 Et sans vous l'avoir dit nous l'aurions vû d'abord.
 Notre art à vous guérir, par un sublime effort
 Va vous manifester jusqu'où va sa puissance :
 C'est trop peu de sentir, il faut de l'évidence.
 Daignez donc, Grand Vainqueur, tourner votre Ponent,
 Et vous aurez dans peu quelque soulagement.

La didascalie qui suit est à la fois intéressante et parfaitement burlesque : « *Sirop-au-cul tourne le derriere, s'appuye sur sa chaise percée, on met le pot de chambre fort proprement sous lui, les quatre Médecins leurs lunettes sur le nez regardent attentivement, & de très près la matière couler. Ce qui fait un coup de Théâtre très-brillant* ». Le « coup de Théâtre très-brillant » semble, en effet, l'apanage du répertoire scatologique. Comme si les scènes ne suffisaient pas, les indications scéniques viennent joyeusement renchérir jusqu'à l'outrance. Ainsi, la scène finale de *Sirop-au-cul*, où son amante Étronie tient victorieusement l'étron du roi à la main, signe du retour de sa capacité à gouverner et, accessoirement, de poursuivre les batailles, s'achève sur la didascalie suivante et à partir de laquelle tout commentaire serait inutile : « *Ils se mettent tous six [Étronie, Sirop-au-cul et les quatre médecins] à genoux contre la main de la Princesse dans laquelle ils mangent l'étron ; ce qui fait un coup de Théâtre succulent, parce qu'alors tous ceux qui sont sur la Scene ont le visage embrené* ». De même, l'auteur de *Caquire*¹²² se préoccupe également de coups de théâtre de cette sorte. À la scène 2 de l'acte IV, alors que

¹²² Dans sa *Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789* (Berkeley, Ann Arbor, 1947), Clarence D. Brenner mentionne que *Caquire*, parodie – exceptionnelle parce qu'infiniment précise – de la *Zaire* de Voltaire, fut jouée en 1783 en société, à Lyon. A-t-il lu cette indication sur une édition de la tragédie ? Un travail sur les théâtres de société en province – recherche que David Trott avait déjà commencée avant son décès grâce à son projet intitulé « Voix de la scène, voies vers la scène » – permettrait sûrement de mettre en lumière les pratiques « théâtromanes » dans les autres villes de France au siècle des Lumières et fournirait sans doute des informations très utiles, à la fois sur le théâtre de société en tant que tel et sur le corpus, qu'il soit semi-officiel ou alors clandestin. Bien évidemment, une recherche dans les archives municipales de Lyon – qui reste à faire – pourrait peut-être établir cette affirmation de Brenner.

Cucumane, digne représentant d'une lignée de constipés, constate que celle qu'il aime, Caquire, et qu'il a fait enlever, jeune, à ses rivaux foireux, a conservé les habitudes naturelles de ses aïeux. Le voici qui demande à sa maîtresse, bouleversé, dans un moment malgré tout parfait d'*ubris* dramatique : « Caquire, vous foirez ? » En note de bas de page et en manière de didascalie, l'auteur ajoute : « *ce qui s'exécute avec une phiole de chocolat qu'elle renverse* ». À l'évidence, nous sommes à mille lieues d'une mise en scène réelle et le souci de théâtralité qu'on peut lire dans ces didascalies n'est en fait que la poursuite – certes un peu délirante – d'un même thème, porté à des extrémités côtoyant à la fois burlesque, carnavalesque et grossièreté.

De manière générale, voire généralisée, les pièces du théâtre érotique et scatologique clandestins ne laissent pas entrevoir la possibilité d'une représentation. Le souci principal n'en est pas un de spectacle, mais de texte, l'écriture s'inspirant de formes classiques et pillant même parfois des vers entiers. La posture parodique de ces textes suppose un travail où l'*inventio* procède de l'*imitatio*, ce qui marginalise le problème de la spectacularisation. L'espèce de connivence dans le rire ou de reconnaissance d'un héritage culturel commun ne nécessite pas une mise en scène pour en apprécier les prouesses et, même si ce répertoire pouvait figurer au nombre des divertissements mondains, la simple lecture en société aurait pu, on l'imagine sans peine, amuser.

Mais, dira-t-on, si le but premier dans l'élaboration de ces pièces n'est pas celui de la représentation, pourquoi alors privilégier la forme dramatique ? Plus encore, ces pièces érotiques ne pourraient-elles pas figurer à la cime de l'arbre

généalogique du théâtre de performance, où la pratique sexuelle s'intégrerait dans un ensemble où coût réel, rapports mimés ou même ombres chinoises s'entremêlent à l'improvisation et au spectacle dans ce qu'il a à la fois de plus pur et de plus total ? L'idée de performance est intimement liée au théâtre, qu'il soit par ailleurs monté sur les planches ou simplement lu. Et c'est précisément cette notion d'*idée* de performance qui m'apparaît fondamentale en ce qui concerne ce corpus : qu'il soit joué ou non a, au final, assez peu d'importance si l'on considère que le simple fait de transposer les intrigues en langage dramatique amenait les auteurs à mettre leurs propos *en action* et à insuffler une sorte de mouvement, mieux encore, d'énergie à l'écriture. Les corps, qu'ils soient réels ou faits d'encre et de papier, n'en demeurent pas moins investis – à cause de l'écriture dramatique autant qu'à la faveur de l'imaginaire du lecteur de théâtre – par le mouvement. Par conséquent, que les rapports sexuels soient effectifs, mimés ou lus ne comportent, comme différence, qu'une part de réalité concrète qui, de toute façon, échapperait à l'analyse : c'est, en outre, ce que le mutisme des archives nous permet de constater.

Les archives de la Bastille

Les archives de la Bastille révèlent deux choses : l'immensité de la tâche, d'abord, et le risque, ensuite, de n'y rien trouver dans la mesure où les documents correspondant à plusieurs années y sont manquants et où les danseuses de l'Opéra occupent, dans ce que l'on pourrait appeler « la police culturelle », une place d'une telle importance qu'encore aujourd'hui, on les regarde essentiellement comme des

courtisanes¹²³. Une recherche précise sur les représentations clandestines dans les archives de la Bastille reste donc à faire ; elle nécessiterait un temps considérable qui, à mon sens, ne permettrait qu'en partie de reconstituer le spectacle érotique. Quant aux archives de la police, détruites pendant la Commune et dont l'ouvrage de Jacques Peuchet, *Mémoires tirés des archives de la police de Paris*, demeure l'un des seuls témoins, les anecdotes sur le théâtre érotique clandestin y brillent par leur absence. Même la reproduction du rapport sur les « spectacles de Paris » de Jean-Charles-Pierre Lenoir, lieutenant général de police qui succéda à Sartines en 1774 n'indique rien sur les spectacles de nature privée¹²⁴.

Tenter de faire la lumière sur les particularités de la représentation clandestine et érotique à partir des archives et des documents de première main n'écarte pas l'importance considérable que peut représenter la nature même du spectacle, qu'il s'agisse du fond, qui est toujours obscène, ou encore des circonstances de représentation, lesquelles s'ouvrent alors sur un large éventail de possibilités qui vont d'une lecture en société à un après-souper orgiaque. Si les archives dévoilent des détails que permettent d'entrevoir ce que consignent les rapports des mouches ou encore les descentes de police, on court le risque que la nature même du spectacle ne sera abordée qu'à partir du prisme – probablement grossissant – de l'exhibition sexuelle, voire de l'orgie. Et même si, par une chance

¹²³ Dans le *Journal des inspecteurs de M. de Sartines*, première série – 1761-1764, Bruxelles, Ernest Parent et Paris, Dentu, coll. « Documents inédits sur le règne de Louis XV » publié en 1893 par Lorédan Larchey, les fragments attribués à la fois à Marais et à Sartines ne s'intéressent qu'aux femmes entretenues. Larchey a probablement effectué une sélection « thématique » qui ne nous permet pas d'avoir accès à un tableau assez large des rapports donnés par Marais ou Meusnier à Sartines.

¹²⁴ Jean-Charles-Pierre Lenoir, *Des spectacles de Paris* [1802], dans Jacques Peuchet, *Mémoires tirés des archives de la police*, tome III, ch. XLVI, 1838.

inouïe, avait survécu un rapport de mouche très circonstancié, on peut difficilement imaginer qu'un délateur ait eu suffisamment de connaissances dramatiques pour raffiner sur les détails du métier et observer que telle représentation érotique s'est faite, par exemple, à la faveur de jeux scéniques suggestifs. Quant aux documents de première main – témoignages d'auteurs ou de gens qui ont joué la comédie dans des circonstances graveleuses – les recherches exigeraient un approfondissement peu ordinaire : ces textes sont tantôt anonymes, tantôt attribués de façon aléatoire, tantôt écrits en collégialité ; les acteurs de ce théâtre nous sont pour la plupart inconnus et l'on imagine assez mal mademoiselle Raucourt se faire un mérite et une gloire, dans ses Mémoires, d'avoir rempli le rôle de Vasta, reine de Bordélie, et Lekain de lui avoir donné la réplique en incarnant le personnage de Fout-six-coups. Et si Mlle Dumesnil et Grandval fils ont joué ou fait représenter la plupart des parades du sociétaire de la Comédie-Française dans leur théâtre privé de la Barrière-Blanche – ce que confirment même d'Argenson –, il n'existe aucun détail sur les deux pièces les plus érotiques de son répertoire, *La nouvelle Messaline* et *La comtesse d'Olonne* (attribuée à son père, mais peut-être écrite en famille).

Les « greffiers clandestins de la chronique scandaleuse¹²⁵ » et leurs héritiers : de la *Correspondance secrète* à la fureur anecdotique du début du XX^e siècle

Le scandale – avéré ou inventé – a alimenté toute une presse clandestine, faite de feuilles volantes, de nouvelles à la main et de gazetins dont quelques-uns se sont plus tard constitués en imposants recueils où les moindres faits et gestes des

¹²⁵ L'expression vient d'Octave Uzanne, dans la préface qu'il signe en tête de *La gazette de Cythère*, de François Bernard, Paris, A. Quantin, 1881, p. iii.

grands de ce monde, les aventures graveleuses et les nouvelles culturelles ou politiques circulaient de l'un à l'autre. Par ce moyen, rapporte Jacques Peuchet,

[...] on punissait les exactions des gens en place, on dénonçait les abus du pouvoir ; puis venaient les anecdotes croustilleuses, scandaleuses, dévergondées, même les vers étaient mêlés à la prose dans ces gazettes fort connues, très en vogue, mais déplaisantes à l'autorité, ce qui leur donnait plus de vogue, d'insolence et de prix. Le gouvernement n'avait aucun moyen de contrôle contre ces malices anonymes où le mensonge prenait ses franches coudées¹²⁶.

De Mettra à la bande de Bachaumont en passant par Mme Doublet qui tenait à Choiseul un bureau où l'on écrivait des bulletins clandestins ; du *Gazetier cuirassé* aux *Correspondances secrètes*, l'ancêtre de la presse à potins alimentait les discussions, envenimait les querelles, diffusait les brûlots, salissait les réputations.

Les rumeurs ou annonces de représentations érotiques n'ont pas défrayé la manchette de ces chroniques scandaleuses de façon systématique. Même si Mettra, Bachaumont, Pisandat de Mairobert et Mouffle d'Angerville, pour ne nommer que ceux-là, ont abondamment parlé de théâtre et de représentations privées, la portion strictement érotique de ces soirées n'a pas, sauf avis contraire, été abordée. On l'a déjà mentionné : les pièces appartenant à la « comédie clandestine » forment un répertoire immense où le licencieux peut s'exprimer autant à la faveur de doubles ententes qu'à celle d'une obscénité exacerbée. Ainsi, l'*Annette et Lubin*¹²⁷ de Marmontel, dont l'obscénité tient à la représentation, sur scène, d'une femme

¹²⁶ Jacques Peuchet, *op. cit.*, Tome II, ch. XXXI, p. 108. Louis XV, paraît-il, raffolait de la chronique scandaleuse. Peuchet raconte entre autres que le lieutenant général de police Berryer fut « le premier qui ait employé la ressource de nouvelles scandaleuses, des anecdotes secrètes et du récit des scènes qui se passaient dans les mauvais lieux de Paris pour amuser la marquise [de Pompadour] et son royal amant », tome II, ch. XXXII, p. 124-125.

¹²⁷ *Annette et Lubin* fait à l'origine partie des *Contes moraux* de Jean-François Marmontel qui en fera un opéra-comique sur la musique de M. de La Borde en 1762 et qui sera jouée chez le maréchal de Richelieu le 31 mars de la même année. Favart (probablement à titre de prête-nom) a également composé une *Annette et Lubin* pour le Théâtre Italien sur une musique de Voisenon en 1762.

enceinte et à l'interrogatoire un peu gras d'un bailli a-t-elle côtoyé l'*Art de foutre ou Paris foutant* chez les anecdotiers du début du XX^e siècle. Les Capon et Yve-Plessis, Raoul Vèze, d'Almèras et d'Estrée se sont nourris essentiellement de chroniques scandaleuses pour documenter leurs recherches, ce qui constitue à la fois un mérite et un inconvénient : un mérite dans la mesure où le chercheur est à même d'accéder à une mine d'informations impressionnantes axées uniquement sur le théâtre et un inconvénient, quand cohabitent sous un même vocable, celui de « théâtres clandestins », les spectacles de société dont la probité ne fait aucun doute et les rumeurs d'orgies auxquelles se seraient livrés des personnages de haut rang. « Encenser Thalie à domicile¹²⁸ » avec les parades de Grandval fils ou de Collé peut difficilement se comparer aux soupers orgiaques qu'organisait la Guimard¹²⁹ dans son Temple de Terpsichore et la *Partie de chasse d'Henri IV*¹³⁰ a assez peu à voir avec *La comtesse d'Olonne*. Pourtant, les uns ont voisiné avec les autres, l'anodin et l'ordure se partageant les pages des anecdotiers. Et c'est ainsi, depuis, qu'on aborde le théâtre érotique clandestin, en reprenant intégralement les propos du début du

¹²⁸ Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *Les théâtres clandestins, op. cit.*, p. 11.

¹²⁹ Voir *Mémoires secrets*, tome III, 24 janvier 1768, p. 287-288 : « Mlle. Guimard est entretenue par M. le maréchal prince de Soubise, dans le luxe le plus élégant & le plus incroyable. La maison de la célèbre Deschamps, ses ameublemens, ses équipages n'approchent en rien de la somptuosité de la moderne Terpsichore. Elle a trois soupers par semaine : l'un composé des premiers seigneurs de la cour, & de toutes sortes de gens de considération : l'autre, d'auteurs, d'artistes, de savants, qui viennent causer avec cette muse, rivale de madame Geoffrin en cette partie : enfin un troisième, véritable orgie, où sont invitées les filles les plus séduisantes, les plus lascives, & où la luxure & la débauche sont portées à leur comble. » Sans vouloir remettre en question ces orgies, notons seulement que le répertoire de la Guimard était composé de pièces de Collé, de proverbes dramatiques de Carmonet, mis en musique par M. de La Borde et qu'on y a joué, en outre, le 22 juillet 1772, *Madame Eugueule ou les accords poissards*, pièce poissarde en un acte de Pierre Boudin. Les théâtres de la Guimard ont surtout fait scandale dans la mesure où « La Guimard, pour ses représentations et ses répétitions, accapare tant les artistes, et les meilleurs, que le service des théâtres royaux vint à en souffrir. Les gentilshommes de la Chambre qui avaient la surveillance des Menus-Plaisirs, se virent contraints d'interdire aux comédiens du Roi des deux troupes de jouer ailleurs que sur leur théâtre sans l'autorisation de Sa Majesté ». Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *op. cit.*, p. 209.

¹³⁰ Pièce de Charles Collé qui a fait fureur dans les théâtres de société.

siècle et, par conséquent, en envisageant globalement cette nébuleuse au sein de laquelle se sont agglomérés parades et textes très érotiques. Il est d'ailleurs surprenant qu'on n'ait pas opéré plus tôt une distinction entre les pièces du répertoire non officiel qui voyageaient des tréteaux de la Foire ou des Boulevards aux salons particuliers et les priapées qui constituent notre corpus.

Mais aborder la comédie clandestine au prisme de la représentation avait sûrement l'avantage d'écarter de ces pièces un texte dont on refusait de citer le contenu. Cependant, l'avantage se transforme vite en inconvénient et l'exagération, dans la relation des circonstances liées à la représentation, alimente un imaginaire où triomphe d'ordinaire la fantasmagorie. On pourrait citer à l'infini des exemples d'amplification, mais l'on se contentera d'en rapporter quelques-uns, pour l'anecdote. Capon et Yve-Plessis pourraient figurer en tête de ce florilège impressionnant que nourrissent souvent les excès d'une imagination foisonnante. Après avoir évoqué le drame bourgeois, les voici qui ajoutent :

Mais ces spectacles privés, d'une moralité incontestable, ne pouvaient suffire aux friands de galanterie qui avaient imaginé les jeux érotico-mythologiques des petites maisons et mis à la mode les repas « adamiques » inventés par le maréchal de Richelieu. Il fallait à ces libertins de condition, pour clore dignement leurs « petits soupers », des distractions littéraires d'un plus haut ragoût, d'un plus fort piment : les propos légers, à peine voilés par l'équivoque, firent d'abord les frais de ces représentations clandestines qui ne tardèrent pas à dégénérer en tableaux lubriques dont le texte dramatique n'était plus que le prétexte et, en quelque sorte, la légende parlée¹³¹.

Des exemples ? Aucun. Les repas « adamiques » du maréchal sont restés bien clandestins, autant, d'ailleurs, que les « fêtes nocturnes de Saint-Cloud » organisées dans les années 1720 par Mme de Tencin pour un régent « qui, à 48 ans, n'est guère

¹³¹ Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *op. cit.*, p. 13.

plus *amusable* que Louis XIV ne l'était à 70, tant les sensations sont usées dans ce prince¹³² » ; autant, également que les Fêtes de flagellants ou celles de Bacchus et Vénus où Louis XV, dit-on, troquait son costume de monarque pour la toque de chef. Que les fêtes nocturnes aient occasionné dans le palais de Versailles des saturnales dont l'Antiquité aurait été jalouse peut sembler vraisemblable, mais les Grands ayant des privilèges, ceux du secret en ont scellé les détails. Plus encore et au-delà de ces soupers, si l'on y a joué du théâtre, ce qui est fort plausible, force est d'admettre que, peu importe la nature des pièces, les témoignages font à ce point défaut que la chronique scandaleuse s'est chargé d'en inventer : après tout, l'œil-de-bœuf ne permet de voir que de l'intérieur...

Alors que Versailles se transforme en lupanar, les petites maisons ont aussi la part belle : « dans les petites-maisons, toute pudeur bannie, des pièces spécialement commandées par le seigneur du lieu, ravissaient d'aise et mettaient en folie un public de petits-mâîtres et de courtisanes transportés pour quelques heures en pleine orgie antique¹³³ ». La formule est certes élégante, mais encore une fois, les exemples brillent par leur absence. Bien que « le lieu détermina le genre¹³⁴ », ces théâtres clandestins se fournissaient pour la plupart des pièces du répertoire non officiel ou des parades spécialement écrites pour les seigneurs du lieu, « dont les équivoques grasses et les calembours salés étaient demeurés longtemps l'apanage des bateleurs

¹³² G. Touchard-Lafosse, *Chroniques de l'œil de bœuf des petits appartements de la cour et des salons de Paris sous Louis XIV, la Régence, Louis XV et Louis XVI*, nouvelle édition augmentée du règne de Louis XIII, Paris, Garnier Frères, [s.d.], tome III, p. 438. Les *Chroniques* sont parues de 1829 à 1833 en 8 volumes in-8, sous le nom fictif de la comtesse douairière de B***.

¹³³ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 6.

du Pont-Neuf¹³⁵ ». Charles Collé devint, avec ses parades, le fournisseur officiel d'un grand nombre de théâtres de société, en tête desquels figuraient les nombreux théâtricules que Philippe, duc d'Orléans, fit construire pour son plaisir et celui de sa compagnie. Mais la licence de ses parades ne saurait rivaliser avec les scènes très explicites du théâtre érotique ; les ordures des parades deviennent en fait obscènes dès lors qu'elles sont prononcées par les grands. C'est Collé lui-même qui le dit :

Ces scènes croustilleuses, la manière dont elles étaient rendues, la franche gaieté qu'ils y mettaient, les ordures gaillardes, enfin jusqu'à leur prononciation vicieuse et pleine de cuirs, faisaient rire à gueule ouverte et à ventre déboutonné tous ces seigneurs de la cour qui n'étaient pas tout à fait dans l'habitude d'être grossiers et de voir chez le roi des joyeusetés aussi libres, quoiqu'ils fussent dans l'intimité du défunt Louis XV. [...] les femmes se sont accoutumées aux pièces libres, et [...] on les joue même entre soi dans beaucoup de maisons de campagne. C'est là ce que j'appelle le sceau du succès, avec quelque vérité, ou, si l'on veut, avec quelque vanité¹³⁶.

C'est en s'appropriant le ton populaire d'un genre qui l'était tout autant que les comédiens amateurs, tous issus de la haute société, devenaient licencieux ; les textes n'avaient en fait de licence que selon leurs interprètes et, si les pièces du *Théâtre de société* de Collé ont pu faire scandale, c'est précisément parce que l'équivoque grasse dans la parole sied plutôt mal à un gentilhomme rompu à des bienséances qui exigent plus de finesse.

Raoul Vèze, quant à lui, mentionne que « le répertoire du théâtre libertin des petites maisons comprenait des pièces du boulevard d'ordinaire assez anodines, “mais qui s'agrémentaient de gravelures supplémentaires” : tel *Le rossignol* de

¹³⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁶ Charles Collé, *Magnière de discours approfondi superficiellement sur l'origine originale et cocasse de la nature dénaturée de la Parade* (parades inédites, Hambourg, 1864), cité par Jean Hervez (pseud. Raoul Vèze), *Le Parc aux cerfs et les petites maisons galantes*, *op. cit.*, p. 163-164.

Collé, adaptation d'un conte de Boccace, dont la scène capitale présentait la surprise *in naturalibus* du couple amoureux par le prétendu que le père voulait imposer à sa fille¹³⁷ ». Ces scènes *in naturalibus* ne sont pas documentées et la citation que rapporte Vèze n'est accompagnée – et c'est classique chez les anecdotiers – d'aucune référence. Peut-être « l'art dramatique servait[-il] de prétexte à de voluptueuses exhibitions¹³⁸ » ; cela étant, Charles Collé, de loin l'auteur le plus joué en société, n'a fait que des parades à équivoques dans un ton léger, certes, mais « toujours bien aimable » :

M. Collé a fait un grand nombre de couplets et de chansons qui sont presque tous des chefs-d'œuvre ; mais la plupart, non moins excellents et précieux aux gens de goût, ne sauraient vous être présentés à cause de leur excessive liberté. Cette licence, enfant de la verve et de la folie, ne marque ni un cœur dépravé, ni des mœurs corrompues [...] Qu'un homme se mette de sang-froid à composer des ouvrages licencieux, je prendrai aussi mauvaise opinion de son cœur que de son esprit ; mais que l'ivresse du moment, qu'une saillie involontaire, lui fasse échapper malgré lui un couplet trop libre, je me garderai bien de le condamner ; et lors que ce couplet est plein de talent, de feu, de goût et d'élégance, il me rappellera Anacréon et Horace, et je me souviendrai que les plus beaux esprits de tous les siècles ont toujours un peu donné dans le péché de la gaillardise. Que, pour ce, ils soient damnés dans l'autre monde, à la bonne heure ; mais dans celui-ci, ils seront toujours bien aimables, et je crois que le préfet de l'enfer même ne pourra jamais les confondre avec cette foule de méchants, de fripons, d'hypocrites, de cœurs durs et féroces, dont son séminaire doit être garni¹³⁹.

L'« enfant de la verve et de la folie » rappelle en effet davantage Anacréon qu'Éléphantis, tout comme Zirzabelle et Gilles font figures d'enfants de chœur à côté de Messaline et de Vitus.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., *Correspondance littéraire, philosophique et critique* : revue sur les textes originaux comprenant les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris, notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, Nendeln, Krauss Reprints, 1968, [fac-similé de l'édition de Paris, Garnier Frères, 1877], tome cinquième, 1^{er} février 1763, p. 217.

Les informations que fournissent la chronique scandaleuse et, à sa suite, les anecdotiers au début du siècle dernier imposent, on le voit, une certaine prudence dont les deux exemples suivants permettent à nouveau de considérer la nécessité. Le comte de Clermont fait bâtir dans les années 1740 une salle de théâtre dans un hôtel rue de la Roquette pour sa maîtresse, Mlle Le Duc, danseuse à l'Opéra. Voici ce que rapporte Jean-François Barrière, dans une tirade indignée dont la véhémence est peu commune, faut-il le préciser :

Où vont donc à la file, dans un quartier retiré de Paris, tous ces carrosses de couleur grise ? Point d'écussons, point d'armoiries. Les cochers sont sans bouquets, sans moustaches, les laquais sans livrée, et l'on attend pourtant la plus haute société de la Cour ! De ces carrosses, descendent des femmes qui sont vêtues fort simplement et qui, toutes, portent de petits masques noirs. [...] Quel luxe de bougies sur la scène ! dans les loges, quelle obscurité ! que va-t-on voir ? Quels seront les acteurs ? Jouera-t-on *Les Horaces* ou *Cinna* ? Non ! les beautés sublimes du grand Corneille, ses traits si profonds, si vrais, qu'applaudissait Louis XIV, ne sauraient plus charmer ces gens-là ; ce sont des convives blasés qui, las du vin exquis, vont s'enivrer avec des liqueurs fortes. Ils envient au peuple sa joie grossière ; la parade aux sales équivoques, aux lazzis indécents, a dressé ses tréteaux ici. Les femmes y arrivent masquées pour entendre, pour voir et pour n'être pas vues : on le comprendrait du reste, si je disais seulement l'annonce d'une de ces parades¹⁴⁰.

Un tel enchaînement d'allusions remplies de mystère a de quoi surprendre car, comme l'écrit Maurice Lever, « Barrière exagère : on ne jouait pas que des parades licencieuses chez le comte de Clermont ; la grande comédie figurait aussi au programme [...]. Quant aux pièces de Collé ou de Laujon, les deux auteurs les plus sollicités, elles ne franchissent guère les bornes de la bienséance¹⁴¹ ». De même,

¹⁴⁰ Jean-François Barrière, *La cour et la ville sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI*, Paris, Dentu, 1830, p. 125, cité par Maurice Lever, *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 321-322.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 322. Maurice Lever ajoute : « Il y eut bien *La Gageure des trois commères*, dudit Laujon, où les hommes interprétaient les rôles féminins, et vice versa, mais le marquis de Paulmy, homme de

quoiqu'il y avait chez les demoiselles Verrières, ces « Aspasies du siècle », « des loges grillées pour les femmes qui ne veulent pas être vues¹⁴² », Bachaumont qui a assisté au spectacle en 1763 raconte qu'on « a donné *la surprise d'amour*, De Marivaux, en trois actes ; et *la courtisane amoureuse*, de M. Colardeau » pour ajouter ensuite, au sujet de la pièce de Colardeau qu'« on y reconnoît une plume chaste, qui ne se permet pas la plus légère plaisanterie, quelques susceptibles qu'en fussent le sujet et le lieu¹⁴³ ».

Les portions consacrées au théâtre chez les particuliers dans les *Mémoires secrets* constituent donc pour les anecdotiers une source fondamentale que l'on cite à profusion sans toujours prendre la peine de le préciser. Mais, en même temps, cette « chronique recomposée et rétrospective [...], et qui varie selon les éditions¹⁴⁴ » propose une vision très orientée du théâtre de société :

[...] ce sont les théâtres de société les plus « publics » qui sont massivement présents dans les *Mémoires secrets*. Les pratiques théâtrales de petites sociétés closes ne sont pas de leur affaire, soit qu'ils n'aient pas l'information, soit qu'ils ne trouvent pas de raison pour que celle-ci accède à la publicité. C'est donc à proportion de la dimension publique des actants ou de leur activité théâtrale que les représentations de ces théâtres « privés » sont chroniquées¹⁴⁵.

goût, n'y trouve rien à redire : « On m'a assuré que cela fut charmant, dit-il ; je le crois d'autant plus aisément que je sais que les acteurs étaient bons ».

¹⁴² *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyse des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblées littéraires, etc.*, Londres, Adamson, 1784-1789, tome I, 6 mai 1763, p. 214.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 215.

¹⁴⁴ Christophe Cave, « *Mémoires secrets* et théâtre de société », dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro, dir., *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 248. Bachaumont, Mairobert, d'Angerville et Mme Doublet faisaient partie des pro-parlementaires et Christophe Cave expose de façon très convaincante dans son article les liens entre politique et publicité dans les *Mémoires secrets*.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 249-250.

Ainsi, par exemple, les soirées présidées par la Guimard occupent-elles une place importante, à la mesure, en fait, des convives qui y prennent part. Dans un tel contexte, le théâtre érotique n'avait pas, pour Bachaumont et consorts, de raison d'accéder à la publicité. Plus généralement, les auteurs de feuilles volantes sont aussi associés au pouvoir, comme le note François Moureau :

On peut naturellement se demander comment ces « gazetins secrets », spécialement les « feuilles particulières », rendaient compte des activités des théâtres « privés ». Pour l'essentiel, jusque vers 1770, où apparaissent les séries « Mettra », les nouvellistes sont parisiens ; ils sont assez étroitement liés aussi à la police ou, comme la « paroisse Doublet », d'où sortiront les *Mémoires secrets* dits « de Bachaumont », au pouvoir, en l'espèce à Choiseul, neveu de Mme Doublet. Cela veut dire, que, sauf exception, le regard des nouvellistes ne va guère au-delà des murs de la capitale et qu'une certaine autocensure règne dans les relations qui traitent de ce qui se passe dans l'intimité des puissants et de leurs amis. Ce phénomène se retrouve avec les enquêtes policières concernant les nouvellistes : dès qu'elles conduisent à s'intéresser à leurs sources dans les hautes sphères, le flair policier devient soudain inopérant et l'on renonce à la piste¹⁴⁶.

Moureau ajoute, un peu plus loin, que « les nouvelles à la main, qui traitent en détail des nouvelles des théâtres, potins compris, sont beaucoup plus retenues sur les spectacles privés¹⁴⁷ ». Si les représentations du répertoire de Collé paraissaient obscènes aux auteurs des gazettes et chroniques scandaleuses, le silence généralisé au sujet du théâtre érotique n'est guère surprenant. Mais il y a une exception, semble-t-il : le 1^{er} janvier 1741, la dame Lacroix (ou Delacroix), tenancière d'un bordel aux Porcherons, transforme son lupanar en théâtre et travestit ses employées en actrices pour jouer *L'art de foutre ou Paris foutant*, ballet en un acte et en vers

¹⁴⁶ François Moureau, « Échos des scènes privées dans les nouvelles à la main du XVIII^e siècle », dans Marie Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, dir., *Ris, masques et tréteaux : aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, Québec, Presses de l'Université Laval, [sous-presse], p. 293.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 294.

« Sur la Musique du Prologue de l'Europe galante¹⁴⁸ », « Entremêlé de Danses, de Lassis & de Pantomimes ; le tout imité fidèlement des Postures de l'Arein ».

Comme l'écrit Maurice Lever, à la suite de Raoul Vèze dont il s'inspire :

Naturellement, le spectacle fit scandale. Et comme on avait commis l'imprudence de publier la pièce, avec l'adresse de la dame Lacroix, il ne fut pas difficile de mettre la main sur l'auteur, Baculard d'Arnaud, et sur l'imprimeur, d'Arnoncourt de Morsan. Quant à l'ordonnatrice de ces plaisirs, sans doute fut-elle expédiée à l'Hôpital général, car on n'a plus entendu parler d'elle¹⁴⁹.

Si les nouvelles à la main de la « paroisse Doublet » indiquent, selon François Moureau, une représentation le 1^{er} janvier 1741 dans ce bordel – ce qu'indique de toute façon la page de titre du ballet – et que, grâce à cette même page de titre, on ait pu retracer l'imprimeur, Arnoncourt de Morsan et l'auteur, Baculard d'Arnaud, deux éléments semblent avoir échappé jusqu'à maintenant aux commentateurs. La pièce a-t-elle occasionné une orgie ? Elle est jouée dans un bordel, le lieu impliquant, pour ainsi dire, la chose. Cela étant dit, il ne faut surtout pas négliger que, d'emblée, ce ballet est une parodie du prologue de l'*Europe galante* et que, par conséquent, c'est d'abord et avant tout l'aspect comique qui ressort. Ce ballet est chanté par des putains (y avait-il de la musique ?) et l'*Europe galante*, en palimpseste, est nettement reconnaissable. À mon avis, la situation était davantage drôle, voire grotesque, que conçue comme un prélude à des échanges intimes qui, de toute façon,

¹⁴⁸ Baculard d'Arnaud, *L'art de f**** Sur la Musique du Prologue de l'Europe galante, qui commence ainsi : Frappez, frappez, ne vous lassez jamais, &c., BALET, *Représenté aux Porcherons dans le bordel de mademoiselle De la Croix, fameuse maquerelle, le premier de janvier 1741., & remis au même Théâtre presque tous les jours de fête de ladite Année*, dans *Recueil de littérature* [recueil factice], Bibliothèque de l'Arsenal, Res 8° B 35550[3], p. 119.

¹⁴⁹ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 321. Voici ce qu'écrit Raoul Vèze : « Le spectacle fit scandale ; mais la pièce avait été imprudemment livrée à l'impression avec l'indication de la maison de la dame Lacroix. Aussi ne fut-il pas difficile à la police de mettre fin au scandale par l'arrestation de l'auteur, Baculard d'Arnaud, élève de Voltaire, et de l'imprimeur d'Arnoncourt de Morsan, de Moulins. L'abbesse, de son côté, fut sans doute envoyée à l'Hôpital général, et disparut de la circulation ». B. de Villeneuve [pseud. Raoul Vèze], *Le théâtre d'amour au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 145.

devaient avoir lieu, avant, pendant ou après la représentation : on est dans un bordel, après tout.

Même si l'auteur des *Épreuves du sentiment* a un moment quitté la scène officielle, le temps de taquiner une muse plus égrillarde, et que les pièces des foires et boulevards pouvaient parfois paraître très polissonnes, force est d'admettre, en définitive, que la théâtralité du spectacle érotique échappe à l'analyse, faute d'assises documentaires. Ni les pièces, ni les archives, ni même la chronique scandaleuse ne permettent de se figurer et surtout de confirmer que les soirées très particulières des personnages de haut rang du siècle des Lumières s'achevaient sur une pièce de théâtre destinée spécifiquement à solliciter les désirs et à éveiller la libido des invités. Plus encore, rien n'indique que les pièces du théâtre érotique aient paru sur les planches : même à la Barrière-Blanche, chez Grandval fils et mademoiselle Dumesnil, seules des parades ont été jouées, la *Nouvelle Messaline* n'ayant selon toute vraisemblance jamais fait l'objet d'une représentation. En rassemblant « plaisirs honnêtes » et dépravation sous l'étiquette de « comédie clandestine » – suivant l'idée selon laquelle dès lors qu'une pièce est représentée dans un espace privé, elle appartient à la « comédie clandestine », – un mariage étrange s'est consommé entre, d'une part, les comédies-parades, le genre poissard, les zéziements de Zirzabelle et, de l'autre, les intrigues de bordel, les déboires de Messaline et les initiations érotiques de Delisle de Sales.

Le rideau une fois baissé, l'événement s'enfermait dans une clandestinité d'où il est encore aujourd'hui difficile de le débusquer. Même s'il était possible de reconstituer ces représentations privées, il n'est pas superflu de se demander ce

qu'elles nous apprendraient de plus sur ces textes déjà si riches et complexes ; à la limite, choisir le point de vue du spectacle écarterait même l'attention des textes qui, à notre sens, le méritent amplement. De façon évidente, les saturnales théâtrales des Lumières sont davantage littéraires que spectaculaires : c'est d'emblée à un théâtre à lire que convient la majorité des pièces. Sur ce point, tous les indices convergent : l'accession à l'imprimerie clandestine, le succès de librairie, l'écriture même des textes et l'absence, jusqu'à présent, de sources qui pourraient confirmer le contraire.

CHAPITRE III

BIBLIOTHECULA CLANDESTINA. LES SOURCES DU THÉÂTRE ÉROTIQUE

*Bordez, monsieur, toutes vos
frontières de soldats,
armez-les de baïonnettes pour
repousser tous les livres dangereux
qui se présenteront,
et ces livres, pardonnez-moi l'expression,
passeront entre leurs jambes
ou sauteront par-dessus leurs têtes,
et nous parviendront.*

*Citez-moi, je vous prie,
un de ces ouvrages dangereux,
proscrit, qui imprimé clandestinement
chez l'étranger ou dans le royaume,
n'ait été en moins de quatre mois
aussi commun qu'un livre privilégié ?*

Denis Diderot
Lettre sur le commerce de la librairie
1763

Dans la vaste bibliothèque clandestine des Lumières, l'amateur de curiosités n'a qu'un seul embarras, celui du choix : écrits hétérodoxes et pamphlets politiques, ouvrages érotiques et autres gaillardises s'offrent sous les formes les plus diverses aux chercheurs de nouveautés « piquantes », pour reprendre l'adjectif qu'affectionne tant le siècle. Ainsi, les « bas-fonds de la librairie¹⁵⁰ » d'Ancien Régime sont-ils formés d'un amas hétéroclite d'œuvres dont il est impossible, à bien des égards, de fixer l'image. En même temps, en revanche, la proximité matérielle établie à l'époque entre textes érotiques, traités philosophiques et libelles politiques ou anti-religieux se côtoyant sous la même rubrique, très large et variée, de « livres philosophiques », confère à cette bibliothèque un simulacre d'homogénéité. « Le livre "philosophique" [...] a son marché propre, ses structures de diffusion, ses conjonctures de commercialisation, son lectorat. En un mot, plus encore qu'un courant, il constitue un corpus.¹⁵¹ » Mais s'il est utile dans certains cas – ceux de la diffusion et de la commercialisation qu'évoque Darnton, par exemple – de l'envisager dans son ensemble, cet immense corpus s'avère en réalité beaucoup plus complexe et, de ce fait, plus riche en découvertes, dès lors qu'on le fragmente. C'est, entre autres, de ce point de vue particulier que la contribution des travaux portant sur les manuscrits et autres textes philosophiques clandestins est si majeure : en isolant cet ensemble précis d'écrits et en le constituant en corpus d'analyse, la recherche a pu mettre au jour toute la complexité entourant la diffusion des idées hétérodoxes, à travers la circulation des manuscrits, la cohabitation entre les supports écrits – manuscrits, imprimés, recueils factices – et la teneur des propos qu'on y tient. Dans

¹⁵⁰ Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1991, p. 16.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 141.

le même esprit que les McKenna, Benítez et consorts, la tentation est grande d'introduire une distinction supplémentaire au sein de la vaste catégorie des « livres philosophiques » en isolant cette fois-ci les courtes pièces du répertoire érotique qui forment ce qu'il conviendrait d'appeler une *bibliotheca clandestina*, une petite bibliothèque clandestine pour théâtromanes avertis.

À défaut de pouvoir rendre compte ici de la circulation de ces textes, de leur sortie des presses (ou encore de la plume du copiste) jusque dans les mains du lecteur d'Ancien Régime, l'on peut tout de même affirmer sans peine et à la suite d'Anthony McKenna que « la diffusion des écrits philosophiques emprunte [...] les mêmes voies que celles des autres écrits clandestins¹⁵² ». Par conséquent, il y a fort à parier que les pièces érotiques devaient se trouver plus souvent qu'autrement dans les mêmes ballots que les écrits séditieux, sur les mêmes charrettes et en route vers les mêmes destinations : l'arrière-boutique de quelques libraires et le manteau des colporteurs. Qu'il termine sa course dans un cabinet particulier ou sur le pilon de la Bastille, le théâtre érotique comporte des formes spécifiques dont la question de la clandestinité constitue le pivot central. Qu'il soit question de la censure ou des supports de diffusion privilégiés ; du format des textes ou des problèmes d'attribution et de datation ; des variantes et manipulations, enfin, dont font l'objet les pièces, toutes les configurations matérielles susceptibles d'être mises en lumière dans ce corpus convergent vers la clandestinité. Entre « la plume et le plomb¹⁵³ »,

¹⁵² Anthony McKenna, « Littérature clandestine », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 651.

¹⁵³ L'expression est de François Moureau.

l'anonymat et les tromperies paratextuelles, il convient de brosser un tableau exact des signes d'appartenance à l'imprimerie de l'ombre dans le répertoire érotique.

Censure et clandestinité

En matière de librairie, dans l'Ancien Régime, « l'appareil censorial ne contrôle que le contrôlable¹⁵⁴ » et la censure préalable, dans le cas précis des ouvrages « dangereux », ne s'applique pratiquement jamais puisque le dépôt d'un manuscrit au bureau de la librairie se fait sur une base volontaire¹⁵⁵. Évidemment, dans l'impossibilité de prétendre obtenir la moindre permission, les livres séditieux « ne sont quasiment jamais présentés à la censure¹⁵⁶ », leurs auteurs ou les libraires préférant plutôt emprunter les réseaux clandestins, à l'intérieur du royaume et à l'étranger. Pendant le règne de Louis XV, de telles conditions contribuent à l'essor de l'imprimerie clandestine, à un point tel d'ailleurs que cette industrie de l'ombre constitue un marché parallèle qui concurrence fortement le livre autorisé. Confrontées à cette réalité, les autorités censoriales se retrouvent devant un double défi : celui, d'abord, de pourchasser libraires, colporteurs et caisses de livres en provenance de l'étranger en vue d'effectuer des saisies et celui, ensuite, d'agir avec une certaine discrétion pour ne pas rendre publique l'existence d'un certain type d'ouvrages et en stimuler ainsi la demande et, par conséquent, le cours. La littérature

¹⁵⁴ Marc André Bernier, « Censure », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, dir., *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 81.

¹⁵⁵ « Un auteur voulant publier un manuscrit en France ou un libraire étranger désireux d'introduire une édition dans le royaume remettent le texte dans les bureaux du directeur de la librairie pour qu'il soit envoyé à un censeur royal. », Barbara de Negroni, *Lectures interdites. Le travail des censeurs au XVIII^e siècle (1723-1774)*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1995, p. 39.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

libertine et érotique, on s'en doute, constitue la part essentielle de ces livres que l'on saisit avec discrétion :

Tous les textes libertins vendus par certains libraires et par des colporteurs dont R. Darnton a étudié les réseaux clandestins d'impression et de diffusion n'ont jamais fait l'objet de censures publiques retentissantes : les parlementaires ne les condamnent pas au feu ; les évêques n'en excommunient pas les lecteurs. Et pourtant, les magistrats et les ministres connaissent parfaitement l'existence de ces livres, mais ils préfèrent recourir à des suppressions discrètes plutôt qu'à des autodafés spectaculaires¹⁵⁷.

Il s'agit en somme de combattre le secret par le secret dans le seul dessein d'éviter une trop grande publicité : « la censure ici ne peut être efficace que dans la mesure où elle reste ignorée¹⁵⁸ ». Pour cette raison, il n'existe peu ou pas de traces, dans les archives de la librairie française, de ces ouvrages condamnés sous le sceau de la réserve et c'est pourquoi il est si ardu d'en reconstituer le parcours. Une chose est cependant certaine : l'illicite est un secteur particulièrement lucratif sous l'Ancien Régime, puisque « la curiosité [...] représente au XVIII^e siècle un marché considérable, spécialement en fait de livres proscrits et sulfureux¹⁵⁹ ». Pour les libraires moins scrupuleux, c'est un risque à courir.

Les supports privilégiés du théâtre érotique clandestin

Le théâtre érotique a très peu retenu l'attention des chercheurs jusqu'à maintenant ; tout au plus l'évoque-t-on pour en souligner l'existence, mais de façon toujours nébuleuse, comme pour perpétuer une légende ou encore éviter de faire

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁹ Alain Mothu, « I. Le manuscrit philosophique clandestin existe-t-il ? », Anthony McKenna, Gianluca Mori et Alain Mothu, « Les manuscrits philosophiques clandestins », dans Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon, dir., *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Paris, CRNS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2000, p. 64.

émerger ces œuvres dont le texte apparaît difficile à citer dans un ouvrage sérieux. Mais cette absence d'intérêt pourrait aussi provenir d'un préjugé répandu qui s'est transformé en un lieu commun et selon lequel ce répertoire aurait surtout circulé sous forme manuscrite, rendant par conséquent les textes impossibles à retracer. C'est ainsi, par exemple, que Péter Nagy justifie le cadre d'analyse de son étude sur le libertinage et la Révolution :

Il y avait au XVIII^e siècle un foisonnement de pièces de théâtre et de poèmes libertins ; la versification, même compliquée, était en vogue dans toutes les couches de la population, et dans la bonne société c'était un jeu aussi répandu qu'apprécié : on s'amusait presque autant aux bouts rimés, charades, etc., qu'aux jeux de cartes. Mais dans cette multitude de vers, on rencontre rarement des œuvres que l'on puisse considérer comme artistiques et qui répondent en même temps aux conditions posées. Pour le théâtre, la situation est encore plus compliquée par le fait que la plupart des pièces, et certainement les plus intéressantes, sont restées sous forme de manuscrits difficilement retrouvables, sinon définitivement perdus. Ainsi nous attacherons-nous uniquement aux œuvres en prose [*sic.*], et presque exclusivement au roman libertin¹⁶⁰.

Beaucoup plus récemment, Maurice Lever faisait le même constat dans un chapitre consacré à « Éros sur scène » :

Quant au répertoire de ce théâtre érotique, son recensement reste à faire, car nous n'en connaissons qu'une faible partie. Entreprise d'autant plus délicate que ces œuvres sont rarement publiées, que les brochures manuscrites souvent détruites par le pudibond XIX^e siècle, et que leur attribution demeure souvent douteuse. Pour certaines d'entre elles, on peut même parler d'œuvres collectives, auteurs et acteurs mettant leurs fantasmes en commun au cours des répétitions¹⁶¹.

Nous pourrions multiplier à l'infini de pareilles observations : elles apparaissent aussitôt qu'est évoqué le théâtre érotique. Mais ces deux affirmations, outre le fait

¹⁶⁰ Péter Nagy, *Libertinage et Révolution*, traduit du hongrois par Christiane Grémillon, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1975, p. 48.

¹⁶¹ Maurice Lever, *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 329-330.

qu'elles pourraient contribuer à décourager n'importe quel chercheur dont l'ambition consisterait à mettre au jour une partie du corpus érotique théâtral, posent un problème intéressant : celui des sources que l'on suppose bien souvent manuscrites dans le cas de la littérature clandestine et qui, par conséquent, sont soit perdues, soit bien cachées dans un Enfer dont on n'a pas encore fini d'exhumer les corps, soit « détruites par le pudibond XIX^e siècle » – quand elles n'ont pas été simplement édulcorées ou encore recuisinées dans un ton – ou à la sauce – qui convenait un peu mieux aux mœurs de l'époque. Il y a, à n'en pas douter, un véritable problème de sources dès lors qu'on aborde le théâtre érotique. Mais ce problème se situe plutôt au niveau de la variété et de la quantité des sources disponibles qu'à celui de leur rareté ou encore de leur disparition qu'évoquent Péter Nagy et Maurice Lever.

Comme le mentionne à juste titre François Moureau, « le manuscrit n'est pas le fruit privilégié de la clandestinité¹⁶² ». Les recherches sur la clandestinité et, plus spécifiquement, sur les écrits philosophiques ont amplement démontré que « le manuscrit en soi représente un enjeu mineur par rapport à l'imprimé, autrement redoutable de par sa plus ample diffusion [...] et [...] parce qu'il représente une offense dans l'ordre politique, au sens large¹⁶³ ». Or, on peut dire sans se tromper que le corpus érotique clandestin représente une offense ouverte à l'ordre politique dans la mesure où la très grande majorité (presque la totalité, en fait) des textes dont

¹⁶² François Moureau, « La plume et le plomb », dans *Id.*, éd., *De bonne main. La communication manuscrite au XVIII^e siècle*, Paris, Universitas / Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Bibliographica », n° 1, 1993, p. 6.

¹⁶³ Alain Mothu, « I. Le manuscrit philosophique clandestin existe-t-il ? », Anthony McKenna, Gianluca Mori et Alain Mothu, « Les manuscrits philosophiques clandestins », dans Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésill, dir., *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles. Genèse de textes littéraires et philosophiques*, Paris, CRNS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2000, p. 68-69.

on connaît l'existence ont accédé, pendant le siècle des Lumières, à la publication grâce aux presses de l'ombre. La diffusion et la circulation manuscrites n'étaient visiblement pas le fait du théâtre érotique. Tout au plus pouvons-nous compter trois types d'exceptions : le manuscrit du *Théâtre d'amour* que Delisle de Sales a composé sur commande pour le prince d'Hénin qui se piquait de voir son illustre maîtresse, Sophie Arnould, sur les planches et dans son plus simple appareil ; un recueil manuscrit de 270 feuillets¹⁶⁴ qui contient une dizaine de pièces dont quatre seulement pourraient figurer dans le corpus érotique et, enfin, quelques manuscrits, mais retranscrits d'après impression¹⁶⁵. Dans les trois cas, c'est à l'usage privé que sont destinés ces manuscrits : les textes des pièces du *Théâtre d'amour* que de Sales dit avoir compilées « à l'automne » de sa vie étaient distribués aux seuls comédiens qui devaient ensuite les rendre à l'auteur ; la compilation manuscrite de plusieurs pièces présente davantage les traits d'un recueil personnel que ceux de brûlots à diffuser. Quant aux pièces manuscrites « autonomes », enfin, elles ont été transcrites d'après impression, ce qui, bien évidemment, implique que l'ouvrage ait été publié. Les « brochures manuscrites » n'ont pas été détruites, comme le laisse penser Lever, par « le pudibond XIX^e siècle » : elles n'ont en fait probablement jamais existé. Mais le problème que posent les sources demeure tout aussi entier, même si l'hypothèse de la circulation manuscrite – à quelques exceptions près – doit être écartée. Si ces pièces ont accédé à l'impression, où les retrouve-t-on ? Une partie de la réponse tient au format lui-même des textes. Les pièces érotiques clandestines se caractérisent surtout par la brièveté : pièces en un acte ou encore à plusieurs actes,

¹⁶⁴ Sans titre et sans nom d'auteur, Bnf Ms n.a.f. 1562, 270 f.

¹⁶⁵ Comme Bnf ms. Enfer 910 et n.a.f. 1873, manuscrits de *La Nouvelle Messaline*, transcrits d'après l'édition de 1775 du *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes*.

mais avec un nombre très limité de courtes scènes. Ces conditions ne favorisent pas la publication autonome des pièces, si bien qu'elles accèdent à l'impression de deux façons : ou elles sont intégrées à un recueil de pièces de théâtre proprement dites – comme celui du *Théâtre gaillard* qui connaîtra plus de huit rééditions entre 1776 et 1865 – ou encore elles sont incluses dans des recueils factices. Et c'est là, précisément, que le problème des sources se pose avec le plus d'évidence. Le siècle de la *brevitas* a visiblement engendré des formes de diffusion particulières où il est d'usage de regrouper courts morceaux et pièces fugitives sous un même thème. Ainsi s'arrache-t-on les almanachs ; les *Etrennes*¹⁶⁶, qu'elles soient libertines, gaillardes, adressées aux fouteurs ou encore à la noblesse ou même « au Roy » se multiplient, de même que les calendriers et autres cabinets, ceux des Beaux-Arts, du philosophe, comme ceux d'*Amour et de Vénus*¹⁶⁷. Les éphémérides aussi s'encanailent et cette littérature de circonstance n'est de toute évidence pas à l'abri d'une certaine forme d'érotisation où se dissimule – assez mal – un clin d'œil parodique.

Les annexes de Darnton

¹⁶⁶ *Etrennes aux fouteurs démocrates, aristocrates, impartiaux ou le calendrier des trois sexes*, Almanach lyrique orné de figures analogues aux sujets. À Sodome et à Cythère..., l'an second de la liberté, 1790, mieux connu sous le titre *Etrennes aux fouteurs*, ou Calendrier des trois sexes, A Sodome et à Cythère et se trouvent, plus qu'ailleurs, dans la poche de ceux qui le condamnent. D'abord paru en 1790 puis en 1792 et en 1793. Bnf Enfer 49 ; *Etrennes libertines pour l'année 1743*, Cythère, chez la Reine d'Amathant, à l'enseigne des plaisirs, in-12, Bnf Enfer 643 et *Etrennes gaillardes pour l'année 1755*, même édition.

¹⁶⁷ *Le cabinet d'Amour et de Vénus*, contenant les pièces marquées à la table suivante. Tome premier [2], A Cologne, chez les Héritiers de Pierre Marteau, 2 tomes en 1, Bnf Enfer 1271. Selon Pia, édition du XVIII^e siècle dont il est impossible de déterminer la date. Il y a eu plusieurs éditions de ce cabinet, comme il y en a eu plusieurs de la bibliothèque d'Arétin, publiée pour la première fois vers 1680 et dont le contenu est à peu près le même.

Mais au-delà du ton volontiers licencieux et railleur que donnent à lire ces étrennes gaillardes et libertines, leur diffusion et leur nombre frappent l'imagination. Qui pourrait en effet croire, à la suite de la lecture de Nagy et de Lever, qu'une grande partie du corpus érotique théâtral ait figuré, au XVIII^e siècle, dans le très distingué palmarès des ouvrages clandestins les plus commandés par les libraires de province ? Que le *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes* – première compilation de théâtre érotique qui date de 1775 – se classe au troisième rang des commandes, derrière la *Fille de Joie* et *Thérèse philosophe* ? Les annexes que Darnton¹⁶⁸ a regroupées à la fin d'*Édition et sédition* sont éloquentes : le théâtre érotique clandestin, qu'il soit disséminé dans des recueils de pièces de théâtre proprement dites ou dans des recueils factices côtoie et, plus encore, talonne de près les œuvres canoniques de la littérature clandestine et libertine pour figurer au rang des meilleures ventes de la Société Typographique de Neuchâtel¹⁶⁹. Ce n'est donc qu'à la faveur d'une double recherche – celle des recueils de pièces et celles des brochures factices – qu'il est possible de retracer dans les annexes de Darnton la présence de théâtre érotique. Mis à part le *Recueil de quelques comédies et chansons gaillardes*¹⁷⁰, les autres titres ne permettent pas, à eux seuls, de soupçonner qu'on peut y trouver du théâtre.

Si l'existence de ce corpus est indissociable d'une mise en recueils, encore faut-il reconnaître la présence du théâtre érotique dans l'amoncellement à la fois

¹⁶⁸ « Les ouvrages les plus commandés : répartition par genres » ; « Profil du commerce clandestin chez douze libraires de province » ; « Catalogue de "livres philosophiques" de la STN ».

¹⁶⁹ Voir en annexe.

¹⁷⁰ *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes*, Imprimé pour ce monde, 1775, Bnf Enfer 759.

hétéroclite et gigantesque que constitue ce qu'il conviendrait d'appeler la « littérature compilée » au siècle des Lumières. Ici, le problème des sources prend des proportions impressionnantes : non seulement le corpus est-il susceptible de se dissimuler partout, mais les textes qui voyagent d'un recueil de pièces à un recueil factice rendent l'entreprise de datation – et, par conséquent, l'élaboration d'un corpus d'étude – assez ardue. Les dates de publication s'avèrent souvent douteuses. Quant aux pièces, elles ont perdu ou même intégré des fragments en effectuant ce voyage d'un recueil à l'autre.

Variantes, manipulations, édulcoration

Les nombreuses passerelles entre recueils de pièces et recueils factices semblent parfois inviter, voire fortement suggérer, toutes sortes de manipulations au sein des textes, interventions qu'illustre au mieux le parcours singulier d'une anecdote tirée de l'*Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin, celle de la liaison entre la comtesse d'Olonne et le comte de Guiche, parfait exemple de réécritures. Bussy-Rabutin s'est amusé dans les années 1660 à raconter les aventures de celle qui « aimait les plaisirs jusqu'à la débauche¹⁷¹ ». Cette comtesse d'Olonne, qu'il rebaptise pour les besoins de la cause Ardélise, additionne et combine parfois même les liaisons amoureuses. C'est alors qu'elle se prend d'intérêt pour le comte de Guiche dont les penchants homosexuels l'empêcheront, malgré trois tentatives successives, de s'en sortir avec honneur. Accusant un excès d'amour – *topos* classique d'une virilité déliquescence –, il s'en ira comme il était venu, « plus timide

¹⁷¹ Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules*, Paris, GF-Flammarion, 1967 [ca 1660], p. 32.

[...] peut-être, et la bouche close¹⁷² ». Cette aventure scandaleuse au demeurant assez anecdotique a eu un rare retentissement dans l'Ancien Régime : l'argument du « trop d'amour » du comte de Guiche s'est retrouvé – tel un *exemplum* – dans la bouche de quelques nobles personnages de théâtre qui ratent leurs amantes et l'anecdote a servi de source d'inspiration à deux pièces de théâtre – en un et en quatre actes –, à toutes sortes d'échos tirés de ces pièces et à ce quatrain du comte de Guiche à M. d'Olonne qui ne figure dans aucune des pièces, mais qui fait partie des morceaux les plus fameux disséminés – avec des contes, des chansons et des épigrammes de toutes sortes – dans les recueils factices :

Comte, jaloux de la comtesse,
Crois-moi, ne me reproche rien,
Mon sort est moins doux que le tien.
Je ne fous que ta femme et tu fous ma maîtresse¹⁷³.

Les deux pièces de théâtre présentent des différences notables et il est difficile de savoir précisément laquelle a précédé l'autre. Cependant, elles se nourrissent entre elles à plusieurs égards, chacune faisant figurer en tête la justification par excès d'amour qui explique les défaillances du comte. Dans la pièce en quatre actes intitulée *Comédie galante de monsieur de Bussy*, après l'épisode de la déconvenue sexuelle, voici ce que le comte explique à la comtesse :

Arrêtez-là, de grace, & ne passez pas outre
Mon vit ne fut jamais de ces vits languissans
Que les coups redoublés peuvent rendre impuissans.
Plus il fout, & plus il veut foutre,
Tout mon crime ne vient, que d'un excès d'amour ;
Si j'avois moins aimé, j'aurois mieux fait ma cour.

¹⁷² *Ibid.*, p. 89.

¹⁷³ « Quatrain du comte de Guiche à M. d'Olonne », dans *Lettre philosophique*, Bnf Enfer 570 et Enfer 1272 ; dans *Les foutaizes de Jericho*, Bnf Enfer 646 et dans *Recueil de littérature*, Bibliothèque de l'Arsenal, Res 8° B 35550 [recueil factice].

Ce à quoi la comtesse rétorque :

Si l'excès de l'amour cause votre impuissance,
Honorez-moi, monsieur, de votre indifférence¹⁷⁴ ;

Dans *La comtesse d'Olonne* attribuée à Grandval père (et que je préfère attribuer autant au père qu'au fils), le même épisode donne lieu à l'échange suivant :

BIGDORE
Madame, pardonnez à ce triste accident,
Il vient de trop d'amour.

ARGÉNIE
Ah ! ne m'aimez pas tant.
Si votre trop d'amour cause votre impuissance,
Honorez-moi, Seigneur, de votre indifférence¹⁷⁵.

L'emprunt est, on le voit, manifeste. Autre ressemblance, qui fait écho au *Cid* de Corneille. Dans la première pièce, cette référence permet au duc d'Arpajou de dire au comte d'Olonne qui vient de mettre au jour la liaison de sa femme que « Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses ». Dans la seconde, le souvenir du *Cid* rejaillit à l'occasion d'une parodie de la fameuse scène du soufflet où, entre autres, de Guiche répond au « Jeune présomptueux ! » lancé par la comtesse :

Je suis jeune, il est vrai,
À peine ai-je vingt ans ; mais aux couilles bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années¹⁷⁶.

Pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, ces deux pièces cohabitent et on les retrouve dans pas moins d'une dizaine de compilations de pièces de théâtre ou de recueils factices, mais jamais simultanément. Parfois, ces pièces se présentent avec

¹⁷⁴ *Comédie galante de M. de Bussy*, dans *Cabinet d'Amour et de Vénus*, *op. cit.*, tome 2, acte 1., sc. 2, p. 103. [Aussi dans *Lettre philosophique*, Bnf Enfer 1272]

¹⁷⁵ *La comtesse d'Olonne*, scène 3, dans : *Foutaizes de Jericho*, *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes* (Bnf Enfer 759), *Théâtre gaillard* (Bnf Enfer 779-780, donc dès 1776), *La Lyre gaillarde* (Arsenal, GD 1002), *Lettre philosophique* (Bnf Enfer 570).

¹⁷⁶ *Ibid.*

quelques différences, des vers en plus, en moins ou encore réécrits, et avec une ponctuation, dans le cas surtout des recueils factices, qui évoque, par sa défectuosité, la rapidité qu'implique une production clandestine. Disséminée en tout ou en partie, l'anecdote se perpétue, s'amplifie et se réécrit sans cesse depuis Bussy-Rabutin.

Les nombreuses passerelles entre éditions autonomes, recueils factices et recueils de pièces sont très compliquées à discerner et, plus on avance dans le XIX^e siècle, plus il devient difficile de faire la généalogie d'une pièce en tenant compte à la fois des variantes d'un texte à l'autre et des manipulations « externes ». Par conséquent, la genèse des pièces du répertoire érotique clandestin se perd dans un brouillard fait d'imprimés et de manuscrits dont les datations s'avèrent factices, inventées et, dans bien des cas, tout à fait aléatoires, de même que la paternité des textes, par ailleurs. Devant chaque première édition soupçonnée plane l'incertitude : par exemple, la confrontation de deux éditions contemporaines de *La Nouvelle Messaline* indique, par la page de titre, deux versions possibles à la pièce. Pour l'une, il s'agit d'une tragédie en un acte par « Pyron, dit Prépucius, A Anconne, chez Clitoris, Libraire, rue du Sperme, vis-à-vis la fontaine de la Semence à la Verge d'Or¹⁷⁷ ». Au bas de la page, on spécifie que « quoiqu'on attribue cette Piece à Pyron, elle est de Grandval ». On peut y lire l'adresse au lecteur et la scène est au Palais Royal. Pour l'autre, l'adresse au lecteur disparaît et la scène se transporte à Foutange, dans la ville de Motas, « Située sur le rivage de Bordelain, dans un salon du Palais de Messaline¹⁷⁸ ». Entre les deux, des échanges et des variations

¹⁷⁷ Bnf Enfer 779-780 ; Enfer 721 (avec la variante suivante : « Se vend à Chaud-Conin & à Babine, 1773 » et où l'adresse au lecteur est disparue).

¹⁷⁸ Bnf Enfer 759 et Enfer 910 (ms).

s'effectuent (Couillanus, le père de Messaline est parti de Foutange soit depuis six ans, soit depuis dix ans) et, dans le corps du texte, quelques changements apparaissent dans les vers. Quelle est la « vraie » version ? Difficile à dire : pour la première, nous avons un manuscrit d'après édition¹⁷⁹, qui mentionne la date supposée de la pièce : 1752. Mais si le manuscrit indique que la version de 1752 est celle d'Anconne, chez le libraire Clitoris, plusieurs éditions de la *Nouvelle Messaline* difficiles à dater avec exactitude comportent des éléments paratextuels identiques. On imagine sans peine le dédale, s'il fallait étendre ces vérifications à toutes les pièces du corpus.

Le labyrinthe dans lequel on s'engage devient plus déroutant encore dès lors que l'on aborde le cas du recueil du *Théâtre gaillard*. Si la dizaine d'éditions successives entre 1761 et 1865 confirme un succès retentissant, les variations d'une édition à l'autre illustrent surtout la double ambition d'assainissement et de contextualisation que le XIX^e siècle s'est donnée à l'égard des *curiosa* des Lumières. Le recueil s'augmente sans cesse et, plus on avance dans le temps, moins les pièces ressemblent à ce qu'elles étaient au XVIII^e siècle : en plus de moderniser l'orthographe, on joue avec la ponctuation, certains vers subissent des modifications – quand un alexandrin semble « boiteux », on y remédie assez rapidement – d'autres disparaissent ou sont carrément remplacés. En somme, on nettoie les textes en effaçant les traces de la clandestinité : les éditions sont de plus en plus belles, offertes spécialement à des amateurs ou des collectionneurs, tirées à un nombre limité d'exemplaires ; parfois, les mot « vit », « con » et « foutre » perdent des

¹⁷⁹ Bnf n.a.f. 1873, rés. Enfer.

lettres pour gagner des points de suspension, mais malgré ces interventions scrupuleuses, le fonds demeure à plusieurs égards le même et l'atténuation se fait assez discrète dans l'ensemble : si le XIX^e siècle est pudibond, il est aussi curieux, et comme le recueil paraît clandestinement (à partir de Bruxelles, chez Vidal Puissant ou chez Jules Gay), l'intervention dans les textes est moins due à une volonté de censure qu'à une préoccupation de mise au net – en « corrigeant » ce qu'on considère comme des fautes (on remplace « roideur extrême » par « rigueur extrême », par exemple, alors que le mot devrait être « raideur¹⁸⁰ ») – et de contextualisation, comme dans la scène première des *Plaisirs du cloître* où Marton se pâme à la lecture de *Dom bougre*. Pour un lecteur du XVIII^e siècle, un vers tel que « Toinette, Saturnin, que vous êtes heureux ! » annonçait déjà tout un programme en soi, mais pour mettre le lecteur en contexte, au XIX^e siècle, on se fait plus spécifique en ajoutant des détails en didascalie : « Marton, *sur son lit*, Le Portier des Chartreux à la main ».

Les efforts de contextualisation touchent aussi à l'attribution des textes anonymes. Avec la promotion de la notion d'auteur et de la critique biographique, on cherche à établir la paternité des ouvrages. Ainsi, dans l'édition revue et augmentée de 1865, chaque pièce est précédée d'une notice parfois très détaillée, comme c'est le cas pour *Le bordel, ou le Jean-Foutre puni* :

Par Gervaise de Latouche, auteur de l'*Histoire de dom Bougre, portier des Chartreux*, selon Voltaire ; par Lancelot, la comtesse de Verrue et Melon (auteur de l'*Essai sur le commerce*), selon une note mss. de l'abbé de Saint-Léger¹⁸¹ ; par le comte de Caylus, selon Barbier. Le style et le ton de la préface nous font pencher vers cette

¹⁸⁰ Dans *La nouvelle Messaline*, acte I, sc. 1.

¹⁸¹ Soleinne attribuait lui aussi le *Bordel* à Lancelot, Verrue et Melon.

dernière attribution. S.l. ou Ancône (Paris) 1732, 1736, 1747, 1760, petit in-8° ou petit in-12.

Le Bordel a été traduit en italien et publié en Allemagne sous le titre de *la Lupanaria, o il marcolzeno punito*, dramma in tre atti. Parigi, 1840. C'est le n° 5 de la *Bibliotheca galante*.

Des extraits de l'avertissement de cette pièce servent de préface générale à diverses éditions de l'ancien *Théâtre gaillard*. Nous le reproduisons ici *in extenso*¹⁸².

Si l'avertissement du *Bordel* est promu de façon assez aléatoire de préface de la pièce à préface du recueil, où on l'élague de tout ce qui touchait directement à la pièce, en revanche, on retranche dès la fin du XVIII^e siècle les jolies gravures qui servaient à illustrer quelques scènes avec une citation en guise de légende¹⁸³. Entre la Révolution et les premières années du XIX^e siècle, le *Théâtre gaillard* disparaît des catalogues, jusqu'à l'arrivée dans les années 1840 des libraires belges qui entreprennent de publier les textes érotiques de l'Ancien Régime. Dans l'intervalle, les pièces figurant dans le recueil sont condamnées à l'oubli et d'autres pièces érotiques paraissent, surtout pendant la période révolutionnaire. Quand Gay et Doucé publient le *Théâtre gaillard*, étrangement, les textes parus pendant la Révolution ne servent pas à augmenter le recueil et tout au plus ajoute-t-on une pièce écrite pendant l'Empire, *L'intrigue au bordel*.

De 1761 jusqu'en 1880 et même jusqu'au seuil du XXI^e siècle, si l'on compte une édition de 1910 par B. de Villeneuve (pseud. Raoul Vèze) et les deux éditions que donne Jean-Jacques Pauvert en 1993 et 2001, les recueils offrent toujours un mélange de pièces à la fois grivoises et franchement érotiques. Certaines

¹⁸² *Théâtre gaillard*, revu et augmenté, 1776-1865, Bnf Enfer 785.

¹⁸³ Pour l'édition revue et corrigée de 1865, Félicien Rops offre à Jules Gay un frontispice très intéressant représentant des tréteaux sur lesquels une foule de comédiens portent des godemichés à la ceinture ou tiennent un clystère au bout de leurs bras. L'ambiance rappelle étrangement celle des Foires, depuis le Moyen Âge. On s'est d'ailleurs souvent basé sur ce dessin de Rops pour affirmer que le théâtre érotique était représenté à la faveur d'accessoires.

parades plus égrillardes côtoient ainsi les scènes explicites, mais cette cohabitation – et, surtout, cette sélection dans le grand fonds du répertoire à double entente – est attribuable au titre même des pièces qui sous-entendent que le propos se concentre spécifiquement sur la sexualité, malgré la gaze dont sont couverts les propos. Des pièces comme *Le Tempérament*, *Le Luxurieux*, *Léandre-Nanette*, ou le *Double qui-pro-quo* voisinent ainsi *Le Bordel*, ou le *Jean-Foutre puni*, *La Nouvelle Messaline* et *Vasta, reine de Bordélie*. Signe des temps, enfin, la première édition du *Théâtre gaillard* se présentait sous la forme d'un très petit in-18 ; les éditions suivantes du XVIII^e siècle vont paraître en petit format in-12, pour finalement, au XIX^e siècle, se transformer en in-octavo : l'époque où l'on pouvait dissimuler ses gaillardises dans la même manche que son missel est révolue ; comme l'écrit Anne Richardot : « Le triste XIX^e siècle peut advenir¹⁸⁴ »...

Formats et appareils paratextuels

Les configurations matérielles permettent sans aucun doute d'inscrire le théâtre érotique au sein de l'édition séditionnaire du XVIII^e siècle. Les petits formats, allant du petit in-octavo au minuscule in-24 et, surtout, les pages de titre dont le paratexte constitue à lui seul un pacte de lecture sans équivoque sont autant d'indices manifestes qui attestent de l'appartenance des textes de notre corpus au vaste champ des « livres philosophiques » et des ouvrages constituant un « triple outrage » à la personne du roi et à l'État, aux mœurs et à l'Église, pour reprendre les catégories de la censure. De fait, auteurs et imprimeurs rivalisent d'originalité et d'invention. Ainsi, *Le Bordel ou le Jean-foutre puni* est-il publié soit à Poussefort,

¹⁸⁴ Anne Richardot, *Le rire des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 13.

soit à Ancone chez Jean Chouard et à l'Enseigne du Morpion couronné ; *La Nouvelle Messaline* est disponible dans la même ville, mais chez Clitoris, Libraire rue du Sperme, vis-à-vis la Fontaine de la Semence à la Verge d'Or et se vend aussi à Chaud-Conin et à Babine. On peut trouver *Alfonse l'Impuissant* à Origénie, chez Jean-qui-ne-peut, au Grand Eunuque et *Sirop-au-cul, ou l'heureuse délivrance*, tragédie héroï-merdifique paraît au Temple du Goût. Paratexte éloquent, tout compte fait, qui assure au lecteur en quête – furtive – de livres interdits que, même si le format d'un livre se fait petit, il ne sortira pas de l'arrière-boutique du libraire avec un missel à la main.

L'appareil paratextuel prend parfois des dimensions spectaculaires, comme en témoigne la notice bibliographique du *Pot de chambre cassé* :

Tragédie pour rire ou comédie pour pleurer, dédiée à un habitant de l'autre monde, avec un discours préliminaire sur l'excellence des nouvelles découvertes en poésie. Représentée pour la première fois à Ridiculomanie, Capitale du Grand Royaume de Bavardise, à l'occasion du mariage du Génie Pompon et de la Fée Clinquantine, le 12 de la lune du Verseau, remise au Théâtre le 19 de la Lune de l'Écrevisse, l'an 30, depuis le renouvellement de l'orthographe. À Ridiculomanie, chez Georges l'Admirateur, rue de la Raison perdue, à l'enseigne de l'Antithèse¹⁸⁵.

Dans un contexte où le « privilège du bon goût » remplace celui du « Roy », on retrouve même des parodies d'approbations de censeurs, autre paratexte propre à sceller un pacte de lecture. La dernière page de *Caquire*, parodie excrémentielle de la *Zaïre* de Voltaire, contient la « Désapprobation » suivante : « *J'ai lu, par ordre du grand maître des basses œuvres, la tragédie de Caquire ; et d'après la maxime d'Hippocrate, neque durus, neque molle, je n'y ai rien trouvé qui soit conforme aux*

¹⁸⁵ Grandval père, *Le pot de chambre cassé*, [...], dans *Théâtre de campagne, ou Les débauches de l'esprit*, op. cit.

règles d'une saine digestion. À Cuba, au dernier quartier de la grosse lune. [signé] Cu Siffle ». De tels renversements des normes d'édition suffisent déjà pour suspecter la légitimité d'un ouvrage ou, du moins, pour en imaginer aisément le contenu : au sein du catalogue de la librairie clandestine, le théâtre érotique a une place de choix et ne fait pas l'économie des gaillardises de toutes sortes en vue d'attirer son lectorat.

À travers ces gaillardises joyeusement disséminées se profile un corpus à la fois hétérogène et cohérent où le plaisir de la chair courtise celui des mots, dans une atmosphère qui semble régie à la fois par la nature et par un esprit mutin qui se moque des conventions. À l'ombre de la scène des Lumières, le corpus érotique clandestin propose une interprétation unique et inouïe de la tradition dramatique ; entre la gaze et l'ordure s'exprime le caractère volontiers encanaillé d'un siècle préoccupé de critique et qui tente de s'accommoder d'un héritage encore bien présent et dont il est difficile de s'écarter. Et c'est précisément ce que donnent à lire ces pièces de théâtre : la longue accommodation, voire la cohabitation originale entre tradition et innovation. Les gaillardises évoquent le rire, les modèles deviennent risibles dans leur propension à célébrer une grandeur devenue surannée ; le mélange des deux engendre le théâtre érotico-scatologique clandestin.

DEUXIÈME PARTIE

LES ÉCHAFAUDS DU CLASSICISME. LE CORPUS ÉROTICO-SCATOLOGIQUE CLANDESTIN

*Vous le voulez... Je vais souiller mes rimes ;
Poëtiser en jargon ordurier,
Des cons, des culs, diviniser les crimes,
Chanter des vits les combats magnanimes,
Du Dieu Priape embellir le laurier,
Et dans mes Vers, impurement sublimes,
Du grand Voltaire enfiler le sentier.*

La foutro-manie,
Chant premier, 1791

L'*incipit* de la *Foutro-manie* qui figure en exergue de cette seconde partie résume au mieux l'ambition et le ton que propose le corpus érotique et scatologique clandestin : à coup de rimes souillées, on enfile le sentier de Voltaire et en même temps celui des auteurs classiques dont le patriarche de Ferney se réclamait, pour célébrer – « diviniser » même – ou le con ou le cul, ou le vit ou le foutre, voire la merde, en embellissant les lauriers de Priape et en réactualisant les combats magnanimes versifiés par les dramaturges du Grand Siècle. De fait, la *magnanimitas* exprimée par Vasta quand elle apprend que les murs de son palais sont entourés de fouteurs et que l'armée du Prince Fout-six-coups compte bien « foutre & la terre & les cieux » est comparable, *mutadis mutandis*, à celle d'un Auguste ou d'un Horace :

J'en accepte l'augure, & je vole à leur tête ;
 J'affronterai moi seule une telle tempête :
 Et si je tombe, ami, sous de pareils guerriers,
 A leur gloire je compte égaler mes lauriers¹.

C'est la même impulsion – celle de la gloire – qui préside à l'invention dramatique. Mais s'il y a souvent parentèle dans la moisson des lauriers et l'amplification des travaux guerriers entre tragédies classiques et pièces érotiques, la composition de ces dernières s'organise en revanche d'une façon bien différente, à partir d'un vocabulaire explicite, où l'on nomme les choses par leur nom, et d'une horreur de l'équivoque de même que de la métaphore dont on se fait par ailleurs un honneur de désamorcer le côté lyrique et imagé. Dès lors qu'on s'attarde à représenter les « impulsions de la nature », c'est à une langue naturelle qu'on a recours. La double entente a même, à la limite, quelque chose d'obscène pour les auteurs de priapées dramatiques.

¹ Alexis Piron, *Vasta, reine de Bordélie* [1773], dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, BNF Enfer 779-780, Acte I, sc. 4, p. 22-23.

Du côté des formes, le théâtre clandestin est à l'évidence dans l'air du temps, tiraillé entre un modèle dramaturgique classique qui s'impose encore, les rémanences d'une culture populaire venue de l'obscur Moyen Âge et le décloisonnement des genres qu'a connu la scène au siècle des Lumières. De la tragédie à la parade et de l'opéra aux airs de vaudeville polissons, les genres s'amalgament comme les corps qu'ils se proposent de mettre en scène, même si le poids du classicisme fait pencher la balance vers des formes plus traditionnelles que dans le répertoire non officiel.

Mais le corpus érotico-scatologique clandestin se présente aussi comme une sorte d'*Embarquement pour Cythère* à la fois délirant et archi-suggestif où le nom des passagers se délure au profit des jeux de mots, des références antiques effectives, parodiées, perverses ou inventées, et d'un héritage gaulois qui ne cesse de se perpétuer. De Vasta en Bordélie à Clitorisette à Paphos, de Morvenbouche en Merdenchine à Foirine en Étronie, l'onomastique dérape, les décors se font évocateurs et le paratexte se complaît dans une amplification qui atteindra des sommets dans le répertoire excrémental. L'hyperbolique et l'exagération se donnent à lire autant dans le théâtre érotique que dans les délires scatologiques de Grandval père et fils, à travers les noms des personnages, les intrigues et la représentation de tout ce qui touche au bas corporel. Les éléments du « comique de la place publique » que retraçait Bakhtine ne sont pas disparus avec Rabelais ; ils transitent au XVII^e siècle à travers le roman comique, les travestissements burlesques et quelques vers de La Fontaine pour installer leurs pénates sur les tréteaux forains du siècle des Lumières, mais aussi sur la scène clandestine, leurs liens avec l'imagerie collective

étant cependant moins marqués qu'ils ne l'étaient au Moyen Âge et à la Renaissance. La scatologie et l'érotisme ont ceci de particulier qu'ils ne se mélangent jamais ; ils donnent lieu à deux types de répertoires assez distincts quoique reposant sur les mêmes bases : la parodie, la réhabilitation du bas corporel et des appétits de la nature.

C'est la nature qui triomphe dans ce théâtre ; le chapitre consacré à Delisle de Sales permet non seulement de mesurer l'ampleur de cette apothéose, mais encore d'en saisir une particularité propre au « philosophe de la nature », à travers l'étude de son *Théâtre d'amour*. La nature chez Delisle se couvre d'un voile antiquisant dans des pièces étrangement semblables et dont le schéma presque immuable pose de nombreuses interrogations qu'il s'agira de soulever.

Dans une thèse portant sur le théâtre érotique clandestin, le répertoire excrémental très distinct auquel nous consacrons un chapitre ne pouvait pas être passé sous silence. La littérature scatologique foisonne au XVIII^e siècle ; dans les pièces dont on propose l'analyse, elle est mise en scène un peu de la même façon que le corpus érotique, avec les mêmes moyens et dans une forme très spécifique : la tragédie en vers. Le dérapage excrémental repose sur une culture savante, indissociable d'un divertissement lettré quoique poussé aux limites du grotesque : entre les distorsions opérées à la faveur d'une pratique très sophistiquée de la citation détournée et l'exceptionnelle parodie de la *Zaïre* de Voltaire, le versant scatologique poursuit inlassablement – et parfois lourdement – une longue variation sur la même matière.

CHAPITRE IV

ENTRE TRADITION ET SÉDITION

*Ici je vous arrête (me dites-vous) et je vous demande
pourquoi du moins vous ne gazez pas ?
— D'abord, je pourrais me tirer de là
par une plaisanterie, et vous faire convenir
qu'en vain on gazerait un vit bien bandant,
puisqu'il aurait à l'instant déchiré son enveloppe ;
mais je vous répondrai plus raisonnablement.*

*Un ouvrage où il n'est question
que de cons, de vits, de culs, de fouterie,
de gamahucherie et d'enculade,
ne serait-il pas ridicule s'il avait
la moindre prétention au bon ton ?*

*Peut-on le lire en société ?
Des femmes pourraient-elles
avouer de l'avoir parcouru ? [...]*

— Non.

*— Eh bien, qu'importe donc sa nudité ! [...]
Ceci n'est écrit que pour les personnes
qui n'ont point honte de leur vit
ou de leur con, et qui ne foutent point
sans lumière.*

*Andréa de Nerciat,
Mon noviciat, ou les joies de Lolotte,
1792*

La *Nouvelle Messaline* de Grandval fils s'ouvre sur cette adresse au lecteur :

On ne pourra pas ici me reprocher d'avoir infecté ma Pièce de mots sales & équivoques. J'ai rendu, autant que j'ai pu, le style clair & net ; & je puis assurer que le Lecteur, si borné qu'il puisse être, ne trouvera rien au dessus de la portée de son intelligence.

*Car de ce grand Boileau contrefaisant le ton,
J'appelle un vit, un vit, je nomme un con, un con².*

Calquée sur les paroles de Damon dans la première Satire de Boileau, « Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom, / J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon³ », cette formule s'est transformée pour les auteurs de *curiosæ* des Lumières en une devise dont l'évocation assume une double fonction : celle, d'emblée, de recourir à Boileau comme une figure d'autorité dont les prescriptions – certes contrefaites ou encore distorsionnées – constituent à elles seules un justificatif suffisamment important pour légitimer l'emploi d'un vocabulaire exempt d'équivoques et celle, ensuite, de convoquer la nature à titre d'ultime argument pour nommer les choses par leur nom. Si Nogaret cite en exergue le célèbre vers de Boileau – « j'appelle un chat un chat » – dans son *Arétin français*, c'est précisément dans le but de justifier par la suite le fait que, dans sa réécriture de dix-sept figures de l'Arétin, « le poète s'est appliqué seulement à rendre les différents sujets du dessinateur, dans le style le plus précis, le plus chaud, et surtout le plus clair qu'il lui a été possible⁴ ». Précision et clarté : l'idéal du classicisme qui se transfigure ici

² Grandval fils, *La nouvelle Messaline*, [ca 1752], dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, 2 t. en 1, p. 39, Bibliothèque Nationale de France, Enfer 779-780. La pièce apparaît aussi dans le *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes* (BNF, Enfer 759) qui paraît l'année précédente, mais l'adresse au lecteur n'y figure pas.

³ Nicolas Boileau, « Satire I », *Satires* [1668], dans *Œuvres I*, Chronologie et introduction par Jérôme Vercruyse, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 50.

⁴ Félix Nogaret, *L'Arétin français par un membre de l'Académie des Dames*, Londres, Larnaka, 1787.

repose désormais sur le souvenir érudit d'un Boileau ou d'un Montaigne et, par-delà, fait écho à cette nature dont les Anciens se réclamaient déjà :

Qu'a fait l'action génitale aux hommes, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour n'en oser parler sans vergogne et pour l'exclure des propos sérieux et réglés ? Nous prononçons hardiment : tuer, dérober, trahir ; et cela, nous n'oserions qu'entre les dents ? Est-ce à dire que moins nous en exhalons en parole, d'autant nous avons loi d'en grossir la pensée ? Car il est bon que les mots qui sont le moins en usage, moins écrits et mieux tus, sont les mieux sus et plus généralement connus. [...] Ces vers se prêchent en l'école ancienne, école à laquelle je me tiens bien plus qu'à la moderne [...] :

*Ceux qui par trop fuyant Vénus estrivent,
Failent autant que ceux qui trop la suivent*⁵.

Et ceux qui trop suivent Vénus proclament à l'unisson que les mots « vit », « con » et « foutre » appartiennent à la nature, celle-là même dont ils célèbrent les vertus et la puissance dans leurs textes. Alors que Diderot emprunte le même chemin que Montaigne – qui avait, pour sa part, suivi aussi bien celui de Zénon et du stoïcisme que celui d'Épicure – pour s'exclamer « vilains hypocrites, laissez-moi en repos.

⁵ Michel de Montaigne, *Les essais*, livre III, chap. V., « Sur quelques vers de Virgile », Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1965, p. 94-95. Dans *Jacques le fataliste*, Diderot s'inspire directement de Montaigne : « Vilains hypocrites, laissez-moi en repos. Foutez comme des ânes débâtés ; mais permettez-moi que je dise foutre ; je vous passe l'action, passez-moi le mot. Vous prononcez hardiment tuer, voler, trahir, et l'autre vous ne l'oseriez qu'entre les dents ! Est-ce que moins vous exhalez de ces prétendues impuretés en parole, plus il vous en reste dans la pensée ? Et que vous a fait l'action génitale, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour en exclure le signe de vos entretiens, et pour imaginer que votre bouche, vos yeux et vos oreilles en seraient souillés ? Il est bon que les expressions les moins usitées, les moins écrites, les mieux tues soient les mieux sues et les plus généralement communes ; aussi cela est ; aussi le mot *futuo* n'est il pas moins familier que le mot pain ; nul âge ne l'ignore, nul idiome n'en est privé ! Il a mille synonymes dans toutes les langues, il s'imprime en chacune sans être exprimé, sans voix, sans figure, et le sexe qui le fait le plus a usage de la taire le plus. [...] Courage, insultez bien un auteur estimable que vous avez sans cesse entre les mains, et dont je ne suis ici que le traducteur. La licence de mon style m'est presque un garant de la pureté de mes mœurs ; c'est Montaigne. *Lasciva est nobis pagina, vita proba* ». Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie, lexique par Barbara K.-Toumarkine, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 243. [« Ma page est licenciée, mais ma vie est pure », Martial, *Épigrammes*, I, 4-8].

Foutez comme des ânes débâtés ; mais permettez-moi que je dise foutre⁶ »,

l'avertissement du *Bordel ou le Jean-Foutre puni* renchérit en ces termes :

Mais quel accueil le Public va-t'il faire à cette Pièce ? On s'attend que les sots & les hypocrites vomiront au premier coup-d'œil mille imprécations contre elle & son Auteur : ils le regarderont comme un misérable, néyé [*sic*] dans l'abîme du plus affreux dérèglement [...], ils s'écrieront à tuë tête, qu'on ne peut lire sans frémissement un Ouvrage farci de saletés & d'images obscènes. Eh quoi ! leur dira-t'on, ces expressions si naturelles vous mettent en émeute ? Ignorez-vous donc que ces mots, ces objets, qui passent chez vous pour sales & obscènes, sont l'instrument & l'organe de la nature humaine ? Les Philosophes Payens en ont fait des Divinités : Leur Mithologie [*sic*] nous dépeint Priape sous la figure d'un Vit monstrueux, & Venus sous celle d'un Con voluptueux. Qui des deux excite plus les désirs d'une femme, ou de nommer un Vit en sa présence, ou de lui en montrer un énorme en grosseur ? Est-il plus modeste de prononcer le nom de Priape, ou de le désigner sous la figure d'un Vit bien bandant ? D'où vient cette affectation chez les Béates, de couler promptement sur ces monosyllabes Vi... Con... en pinceant les lèvres, & en baissant malignement les yeux ?

Si leur imagination s'en trouve salie, n'est-ce pas par l'indiscrétion de certains dévots qui leur rendent ces objets criminels, en leur inspirant de l'aversion pour des choses fort innocentes ? Après tout, il est évident que cette précaution, chez les François, d'éviter la prononciation de ces mots, est une preuve de la dépravation de leurs mœurs.

Voyons-nous les autres Nations les plus policées, tomber dans un ridicule semblable ? N'appellent-elles pas en leur langue chaque chose par leur nom propre ? Pourquoi, en effet, traiter de sale & d'obscène ce que les Anciens avoient tant en vénération ? Horace, lui-même, l'homme le plus poli de son tems, hésite-t'il à prononcer ce Vers ?

*Et fuit ante Helenam Cummus teterrima belli causa*⁷.

Si les béates voulurent jadis changer le mot « confiture » pour celui de « fiture », pour éviter de « couler promptement » sur une monosyllabe dont l'obscénité leur paraissait indicible, les auteurs érotiques ont trouvé chez les Anciens un argument de

⁶ Denis Diderot, *op. cit.*

⁷ *Le bordel ou le Jean-Foutre puni*, Comédie, à laquelle on a joint un BALET (*sic*) en trois scènes, A Ancone, chez Jean Chouard, à l'enseigne du morpion couronné, 1747 [ca 1732], dans *Recueil de littérature* [recueil factice], Bibliothèque de l'Arsenal, Res 8° B 35550 [3], p. 6-9. Le vers d'Horace, dans ses *Satires* diffère : il faut lire *Nam* et non *Et* : « Car, déjà avant Hélène, le con avait été une cause effroyable de guerre » (je traduis).

taille : ces expressions désignent « l'instrument & l'organe de la nature humaine ». Par conséquent, et en suivant leur raisonnement, l'obscénité se situerait plutôt du côté de l'équivoque, dans la mesure où l'impératif de clarté qu'évoquait Nogaret plus haut s'égare dans la double entente. De fait, l'absence d'équivoque distingue d'entrée de jeu le corpus et permet surtout d'en illustrer la spécificité par rapport, notamment, au large répertoire inspiré de la Foire et des Boulevards joué sur les scènes privées et appartenant, on l'a vu, à cette grande catégorie de la « comédie clandestine ». De ce point de vue particulier, le corpus est plus tributaire de la mouvance du roman libertin que de la tradition dramatique. Il suffit, pour s'en persuader, d'ouvrir au hasard une page du *Portier des Chartreux* : « Je ne vous crois pas, dit le Père Casimir à Saturnin, de ces esprits faibles que le mot de fouterie effarouche. Vous connaissez assez la nature pour savoir que l'action de foutre est aussi naturelle à l'homme que celle de boire et de manger⁸ ». Et si boire et manger peuvent se comparer aux ardeurs foutatives, il en va de même pour les excréments et autres déjections du corps, comme le souligne Valère, dans *Le bordel ou le Jean-Foutre puni* : « J'ai trop bû, je dégueule, cela est tout-à-fait naturel. Quand je bande, je fous, c'est le même principe⁹ ». Dès lors que le principe est le même et que « foutre est de l'essence de la nature », tout ce qui s'y rattache peut s'exprimer librement, dans une espèce d'entreprise de démystification : « Pour donner un terme honnête à cette passion, on a nommé coquetterie ce qui, exprimé dans son vrai sens,

⁸ [Anonyme], *Le portier des Chartreux. Histoire de Dom Bougre écrite par lui-même*, Paris, Actes sud, coll. « Babel », 1993 [1741], p. 178.

⁹ Caylus, *Le bordel ou le Jean-Foutre puni*, dans *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes*, Imprimé pour ce Monde, 1775 [ca 1732], acte III, sc. 2, p. 168. C'est le même raisonnement, d'ailleurs, qu'utilise l'abbé T. dans *Thérèse philosophe* : « Parlons présentement, mon enfant, de ces chatouillements excessifs que vous sentez souvent dans cette partie qui a frotté à la colonne de votre lit. Ce sont des besoins de tempérament, aussi naturels que ceux de la faim et de la soif », Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe*, Paris, Actes sud, coll. « Babel », 1992 [1748], p. 53.

veut dire : besoin de foutre¹⁰ ». Cette démystification prend, on s'en doute, des proportions peu communes et qui donnent souvent dans la surenchère. Dans le vocabulaire propre à la « fouterie », toutes les déclinaisons imaginables à partir des mots « vit », « con », « foutre » *et alii* recouvrent littéralement les pages de ces pièces érotiques¹¹. L'abondance, de toute façon, est parfaitement justifiable : c'est la nature qui la dicte ; l'explicite et le pléthorique deviennent alors un jeu au service de l'omniprésence des actes sexuels, car c'est la démesure qui frappe, autant dans les mots que dans l'action. À cet égard, des noms de personnages comme celui de Fout-six-coups ou encore de Messaline suffisent à eux seuls pour illustrer le propos.

Les formes et l'édifice classique

Du point de vue des formes, et sans tomber dans une plate nomenclature¹², le corpus est à la fois varié et classique : comédies et tragédies tiennent le haut du pavé, mais les distinctions génériques apparaissent assez floues et souvent aléatoires. À ce titre, on s'éloigne définitivement des éternelles querelles autour du *Cid* de Corneille : tragédie ou tragi-comédie ? Qu'importe, les préoccupations poétiques ne sont plus ce qu'elles étaient et le culte des catégories cloisonnées n'est apparemment pas l'apanage d'un siècle des Lumières qui ambitionne de démocratiser les théâtres en même temps que les genres dramatiques. Les parodies de pièces précises sont rarement indiquées et habituellement impossibles à reconnaître à partir du titre, comme c'est le cas à la Foire, par exemple, où la plupart des pièces à succès se

¹⁰ [Anonyme], *Les putins (sic) cloîtrées*, Parodie des *Visitandines* de Picard, comédie en deux actes en prose et mêlée de vaudevilles, [ca 1793], Bnf Enfer 755, p. iv.

¹¹ Il en est de même pour le répertoire scatologique, comme nous le verrons dans le chapitre VII.

¹² Pour les détails d'ordre formel, voir la section de la bibliographie réservée au corpus.

retrouvent sur les tréteaux avec une indication de titre qui ne ment pas : *Pierrot Cadmus*, *Arlequin Atys*, *L'Isle de Folie*, *Pyrame & Thisbé*, etc¹³. Dans le corpus érotique, la parodie est susceptible de se dissimuler partout, ici, dans un vers repris dans un autre contexte ; là, dans le travestissement d'un vers tout de même facilement reconnaissable. Si les parodies de la Foire avaient quelque chose de systématique – dès qu'une pièce sortait au théâtre, les forains la parodiaient –, les parodies érotiques sont, pour ainsi dire, plus englobantes et visent les très grands textes classiques, surtout ceux du XVII^e siècle. Mais encore, c'est souvent le ton tragique qu'on parodie – ou le ton comique qu'on imite en le poussant jusqu'à ses derniers retranchements – davantage que des pièces ciblées en fonction de leur popularité¹⁴. En un mot, on se rit de l'idéal classique en écorchant au passage tout ce qu'il pouvait représenter : gloire, magnanimité, souvenirs antiques, vers qui passent à la postérité sous forme d'adages, préfaces, personnages, alexandrin, etc. Le vers et la prose, enfin, sont utilisés de façon presque égale, mais comme les genres se diversifient au siècle des Lumières, les vers se font de moins en moins réguliers et, surtout, vaudevilles et ariettes s'intègrent peu à peu pour s'imposer de plus en plus – avec la prose – dans le théâtre érotique pamphlétaire révolutionnaire.

Au-delà de toutes ces considérations formelles, deux traits ressortent : la relative parenté avec les formes plus classiques du théâtre et la brièveté des textes. On l'a vu dans la première partie, hormis quelques exceptions, le théâtre érotique

¹³ *Pierrot Cadmus* est la parodie du premier opéra français, *Cadmus et Hermione* ; *Arlequin Atys*, parodie de l'opéra d'*Atys*, *L'Isle de folie*, parodie de *L'Isle de raison* et *Pyrame & Thisbé*, parodie de l'opéra du même nom.

¹⁴ Exception faite du *Cid* de Corneille, hypotexte idéal et s'ouvrant sur toutes les possibilités de parodies, comme nous le verrons dans la troisième partie.

clandestin loge à l'enseigne de la *brevitas*. La majorité des priapées ne comporte qu'un ou deux actes, format idéal pour une lecture furtive et rapide et pour qui aime à varier les plaisirs du texte. Dans les formes, alors que l'inscription générique est plus ou moins précise, les pièces érotiques sont éminemment classiques, passant, de manière essentielle, de la comédie à la tragédie et même à l'opéra, ce qui rattache le corpus à la scène officielle où ces trois formes s'imposent encore. Sur les scènes non officielles, parades, parodies, comédies sont jouées, que ce soit même « à la muette¹⁵ » et de nombreux airs chantés ravissent badauds et spectateurs. Mais ces particularités n'apparaissent pas sur la scène cachée des Lumières : la dimension de la représentation n'entre pas en jeu et, comme l'ambition générale consiste, surtout dans le cas des textes versifiés, à mettre en vers les excès d'une libido démesurée, l'utilisation du modèle traditionnel a sans doute plus d'effet.

La tradition

Le caractère subversif de ces pièces ne s'exprime cependant pas uniquement dans l'emploi détourné d'un modèle dramatique qui a si bien réussi, puisqu'à plusieurs égards, c'est au sein du même fonds antique et savant que puisent les

¹⁵ Les déboires qu'ont connus les Foires Saint-Laurent et Saint-Germain ont été l'occasion d'inventions rocambolesques : « Fréquemment rappelés à l'ordre par les théâtres privilégiés, ne pouvant, à certaines périodes, ni parler ni chanter sur scène, les forains cherchèrent constamment de nouveaux moyens pour déjouer les interdictions et représenter leurs spectacles. Après avoir joué pendant un certain temps des pièces "à la muette", ils eurent recours à des écriteaux. Il s'agissait dans un premier temps de grands rouleaux sur lesquels était écrite [*sic*] les répliques qui auraient dues être dites par les comédiens, et qu'ils montraient au public [...]. La prose fut ensuite remplacée par des vaudevilles, airs populaires connus de tous, sur lesquels on adaptait de nouvelles paroles que le public chantait [...]. À partir de 1711, les cartons disparaissaient au profit de pancartes, également nommées écriteaux, qui, accrochées aux cintres du théâtre, permettaient aux acteurs de retrouver leur liberté de mouvements et au public de voir en gros des inscriptions "en gros caractères très lisibles" avec "le nom du personnage qui aurait dû le chanter". », Cécile Jeusel et Servane Daniel, « Notice de *Arlequin et Mezzetin morts par amour* de Lesage, pièce par écriteaux, Foire Saint-Laurent, 1712 », dans Françoise Rubellin, dir., *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites. 1712-1736*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005, p. 21-22.

auteurs de priapées. Porté aux nues – dans la mesure où la parodie demeure une forme d’admiration détournée – en même temps que conduit à l’échafaud, le classicisme (ou son fantôme) trône (ou hante) encore l’invention dramaturgique. Alors que Corneille voyait dans le personnage d’Auguste et dans sa clémence envers Cinna l’occasion de célébrer la grandeur de Louis XIV, Grandval fils emprunte le même chemin que son aïeul pour faire revivre le souvenir de Messaline, qui réapparaîtra plus tard dans le siècle pour illustrer les excès supposés de Marie-Antoinette : la gloire et la magnanimité ne sont plus au goût du jour, certes, mais l’Antiquité, de toute façon, n’a pas connu que des périodes fastes...

L’audace érotique qui se donne à lire s’inscrit dans les préoccupations du temps, et la vogue des romans libertins, par exemple, n’a pas manqué de frapper les auteurs de théâtre érotique. En effet, les aventures de Thérèse, Margot et Saturnin, pour ne nommer que ceux-là, ont suscité des vocations – personnages de la prostituée, de la couventine, du carme, etc. – et fourni un terreau pour le moins fertile. Véritable modèle, à la fois littéraire, philosophique et érotique, le roman libertin laisse une empreinte profonde sur le corpus, à la seule différence que dans le théâtre érotique, les préjugés sont déjà vaincus depuis belle lurette ! Ainsi, les discours rhétoriques ou, pour parler comme Thérèse, les « raisonnements métaphysiques » qui servent à « dessille[r] les yeux » et dont l’aboutissement est marqué par les « Ah !... je... me... pâ... me » font maintenant place aux actions, dont le point final est certes identique quoique beaucoup plus expéditif. Ces « Ah ! je n’en puis plus ! Je... me... meurs ! » et autres variations sur le même thème destinés à marquer l’irruption de la jouissance dans le corps du texte vont d’ailleurs

se transformer en convention dramatique : on se meurt et on se pâme à répétition sur la scène cachée des Lumières, en reproduisant ces formules qui apparaissent dans les scènes sexuelles des romans libertins.

Le tempérament hors du commun de la jeune Thérèse crée une contagion d'une ampleur surprenante chez les personnages féminins de la scène clandestine et l'idéal de virilité exprime toujours en écho le souvenir de Saturnin, ici, par exemple, dans une scène des *Putins cloîtrées* où Sublimé, le valet de Vise-Cul, fils d'apothicaire, répète machinalement cette phrase jusqu'à plus soif, sur l'air de *J'ai perdu mon âne* : « Je bande comme un carme, / Je bande comme un carme¹⁶ ». Si Dom Bougre réapparaît tout d'un coup aux États généraux¹⁷, force est de constater que, de 1741 jusqu'à la Révolution, la mémoire du portier des Chartreux reste bien vivante et qu'on en retrouve, çà et là, des réminiscences. La première scène des *Plaisirs du cloître* nous montre Marton, pensionnaire d'un couvent, toute pénétrée de sa lecture :

Quel trouble ! ah c'en est trop, cesse livre charmant
 D'augmenter mon égarement.
 Un transport inconnu s'empare de mon ame,
 Une voluptueuse flâme
 Embrase mes sens amoureux.
 Toinette, Saturnin, que vous êtes heureux !
 Un jeune audacieux, imprudente Dainville,
 Jouit de tes appas sans troubler ton sommeil.
 L'approche du plaisir rend ton cœur moins tranquille.
 Dieux ! n'aurois-je jamais un semblable réveil ?
 Quels rapides travaux de ta main caressante,
 Tu ranimes dix fois sa vigueur languissante.
 Je vois Monique en proie aux desirs de Martin
 Profaner l'Autel & l'Eglise :

¹⁶ Les *Putins cloîtrées*, *op. cit.*, acte II, sc. 8.

¹⁷ *Dom Bougre aux États généraux, ou Doléances du portier des Chartreux*, par l'auteur de la *Foutromanie*, Foutropolis, Braquemart, ca 1792, Bnf Enfer 631.

En Soubrette près d'elle il se déguise en vain,
 La fripponne, avec lui surprise,
 Vole à son Directeur : une heureuse méprise
 La jette entre les bras de l'ardent Saturnin.
 De votre piscine charmante,
 Vigoureux Célestins, que ne suis-je habitante !
 Soumise à vos leçons, secondant vos efforts ;
 Dans l'amoureux combat vous verriez votre amante
 De vingt Moines unis essayer les transports.
 Triste Couvent ! maudite grille !
 Quand cesserai-je d'être fille !
 Quand sentirai-je un trait brûlant
 Pénétrer dans mon sein ardent :
 Et dans sa carrière rapide
 Y darder avec force une flâme liquide !
 Je n'y puis plus tenir...quels vifs tressaillemens !
 Quels amoureux élancemens !...
 Je meurs...¹⁸

Ce résumé des principaux épisodes du *Portier* sert, en quelque sorte, à modeler dans le théâtre érotique la figure du moine débauché et du curé paillard, l'un des seuls personnages masculins, du reste, dont la vigueur n'est jamais remise en cause. Ici, dans *Dom Bougre*, sœur Monique raconte à Suzon (qui raconte à Saturnin) une aventure de jeunesse avec le frère d'une collègue de couvent, nommé Verland. Profitant d'une visite à sa soeur au parloir, Verland fait le compliment suivant à Monique : « Nous n'avons pas de temps à perdre, vous êtes charmante, je bande comme un Carme, je meurs d'envie de vous le mettre, enseignez-moi un moyen de passer dans votre couvent¹⁹ ». Là, c'est Saturnin qui, soulagé d'avoir enfin retrouvé ses facultés après une période de néant libidinal, s'écrit : « Je suis guéri, je bande comme un Carme : pourquoi ne pas dire comme un Célestin ? Valent-ils moins que

¹⁸ M.D.L.C.A.P., *Les plaisirs du cloître*, [ca 1773], dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, Bnf Enfer 779-780, acte I, sc. 1.

¹⁹ *Dom Bougre*, *op. cit.*, p. 46.

les autres ?²⁰ » Dans le théâtre érotique clandestin, il se valent tous : Jésuites, Célestins, carmes, moines, curés de village sont reconnaissables par un appétit sexuel exceptionnel, qu'on les désigne comme *bougres* – pour les Jésuites évidemment – ou comme amants gourmands.

L'esprit gaulois

La réputation lubrique de la gent ecclésiastique tient du lieu commun dans la littérature ; le *topos* du curé de village que l'on retrouve dans la couche de l'épouse rusée faisait déjà rire dans les farces et fabliaux du Moyen Âge. Ces religieux fripons qui n'hésitent pas à se faire les complices de ces femmes dont on se plaît à amplifier l'appétit sexuel et dont les maris, toujours naïfs, sont mystifiés à chaque occasion incarnent l'un des legs les plus communs de la culture populaire médiévale.

Les gaillardises étaient déjà criées sur les tréteaux médiévaux et, si la filiation entre le répertoire des Foires au siècle des Lumières est sans l'ombre d'un doute tributaire de cette tradition, le corpus érotico-scatologique clandestin s'appuie lui aussi à la fois sur le fonds gaulois, la parodie médiévale et le rire qu'occasionne la spectacularisation du corps et des déjections. Les éléments appartenant au « comique verbal de bas étage²¹ » et à la « tradition de la culture populaire » à travers « *le rire et le "bas" matériel et corporel* » occupent une large part du corpus, mais ils s'accordent, au XVIII^e siècle, avec une esthétique beaucoup plus contemporaine et classique et, par conséquent, moins populaire et plus curiale qu'à l'époque médiévale. Pour Bakhtine, l'opposition entre parodies médiévales et

²⁰ *Ibid.*, p. 210. Mentionnons aussi : « Un moine débande-t-il ? Jamais » (p. 93).

²¹ Bakhtine, *op. cit.*, p. 115.

modernes se résume ainsi : on assiste au Moyen Âge à des « parodies universelles et positives de la culture populaire », tandis que les parodies modernes sont « plus étroites et purement littéraires²² ». On s'en doute, la parodie dans l'Ancien Régime est un peu plus complexe et beaucoup moins limitée, mais Bakhtine relève très clairement la disparition du caractère collectif et universel. Le déplacement s'effectue au rythme du processus de civilisation et de l'apparition de la société de cour : l'universel s'estompe au profit du persiflage au sein d'une compagnie moins nombreuse. Cependant, le rapport à l'esprit gaulois n'en demeure pas moins présent, mais il s'inscrit dans un contexte davantage poétique, voire philosophique, que social, culturel et collectif²³. Le caractère collectif lié à la fête est remplacé par une attitude parodique qui vise d'emblée l'esthétisme et les canons littéraires pour ensuite proposer un discours inouï : la parodie médiévale des sermons devenait l'occasion de sermonner tout en jouant sur l'autodérision ; la parodie érotique écorche les procédés poétiques des textes consacrés, où ironie et persiflage se présentent comme une forme de raffinement de l'esprit, en quelque sorte réservée à un cercle plus restreint. Bakhtine souligne qu'un « des procédés marquants du comique au Moyen Âge consistait à transposer tous les cérémonials et rites élevés sur le plan matériel et corporel²⁴ » ; au XVIII^e siècle, la « corporalisation » se concentre et se radicalise à la fois. On ne se rit plus des rites, mais des modèles littéraires.

²² *Ibid.*, p. 113.

²³ Le rapport entre *Le chevalier qui fist les cons et les culs parler*, fabliau médiéval, et *Les bijoux indiscrets* de Diderot m'apparaît être l'exemple qui illustre au mieux ce lien consubstantiel entre la culture populaire médiévale et sa ré-appropriation indirecte et chargée d'une signification différente – notamment du point de vue philosophique – au XVIII^e siècle.

²⁴ Bakhtine, *op. cit.*, p. 29.

L'aspect bouffon et grotesque apparaît clairement dans le théâtre scatologique où l'hyperbole et l'exagération conduisent par exemple à des scènes délirantes de coprophagie collective. Dans le répertoire érotique, à l'inverse, la mise en scène, certes emphatique des corps et des organes sexuels, est beaucoup moins grotesque, dans la mesure où seule la vie sexuelle, bien que parfois débridée, est mise de l'avant. Les images du corps ne sont pas outrées au point de devenir grotesques et l'hypertrophie n'est pas à lire comme une célébration excessive de la chair et du ventre. De toute façon, seule la chair intéresse le théâtre érotique, non pas pour en rire, mais pour illustrer l'empire de la nature. L'« extravagante célébration du corps, et particulièrement des organes sexuels²⁵ » des fabliaux érotiques traduisaient les premiers balbutiements du réalisme littéraire : on s'intéressait à la vie quotidienne, à travers les repas, les déjections, l'hygiène, etc. Amplifiés, les gestes banals se transformaient en images grotesques. Le théâtre érotique n'a pas de prétention réaliste et l'exagération qu'il donne à lire emprunte des procédés détournés, comme la parodie, pour mettre en scène une génitalité qui tient parfois de l'utopie scabreuse²⁶, mais qui repose néanmoins sur un fonds savant. À mi-chemin entre le vieux fonds gaulois, fait de grivoiseries et de licences accommodées sous un mode plaisant et comique, et des prétentions plus savantes, le théâtre érotico-scatologique conserve de la tradition médiévale le « *rire et le "bas" corporel* » en laissant de côté le sens collectif et carnavalesque de la fête qu'il avait à l'origine. L'existence quotidienne n'est alors plus un sujet d'inspiration : ce sont les œuvres

²⁵ R. Howard Bloch, « Postface », *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », p. 540.

²⁶ Utopie lorsqu'on songe qu'une pièce en un acte peut mettre en scène jusqu'à dix épisodes de coït consécutifs...

canoniques qui invitent aux distorsions érotiques ou scatologiques. Et au rire. Car quelles que soient les assises sur lesquelles il repose, c'est au comique que convoque le théâtre érotico-scatologique. L'exagération, la reprise parodique et la satire, de même que la mise en scène érotique ou scatologique du corps invitent à l'évidence au rire, bien plus qu'à la sollicitation libidinale.

CHAPITRE V

CLITORISETTE À PAPHOS, VASTA EN BORDÉLIE : PERSONNAGES ET LIEUX

*La Scene se passe à Tribados,
dans le futoir de madame Duvagin.
Le Théâtre représente le plus galant
des futoirs.*

Le triomphe de la fouterie,
ou les apparences sauvées,
ca. 1791

« Le Théâtre représente le plus galant des fouteurs ». D'emblée, l'oxymore créé par l'union de la galanterie et de la débauche annonce un tableau pour le moins particulier dans le contraste qu'il met en lumière. On imagine le décor, à mi-chemin entre les magnificences illustrées dans *La petite maison* de Jean-François de Bastide et un salon miteux attenant à un bordel tout aussi misérable où la préoccupation pour le mobilier est inversement proportionnelle aux plaisirs qu'on peut y goûter. C'est entre ces deux extrémités que se situent les scènes et les ambiances auxquelles convie le théâtre érotique clandestin. Dans l'hésitation entre les bas-fonds et le luxe, entre la galanterie et la fouterie, les lieux invitent aux mélanges, pour ne pas dire carrément au *mélangisme*. Ainsi, dans ces univers, l'aristocratie s'amuse-t-elle à frayer avec la racaille, les matrones de bordels et les prostituées aspirent à une certaine noblesse et, plus on avance vers la Révolution, plus la bourgeoisie, pourtant grande gardienne des vertus et des valeurs civiques, s'adonne au stupre et à la fornication. Qu'ils soient d'inspiration antique, populaire ou même savante, les personnages et les lieux du théâtre érotique convergent tous vers le rire et la hardiesse, à la faveur d'une invention et d'une imagination surprenantes.

Quand l'onomastique se délure

Il y a des noms qui prédisposent à un brillant avenir, d'autres qui vous condamnent d'entrée de jeu ; d'autres, enfin, portent les stigmates laissés par un passé peu reluisant : Vit-en-l'air²⁷ peut s'enorgueillir de son attribut, Fessaride²⁸ doit

²⁷ Confident de Fout-six-coups dans *Vasta, reine de Bordélie*.

²⁸ Reine douairière d'Égypte dans *Le tempérament*.

maudire le ciel et Messaline²⁹ n'a d'autre choix que d'assumer le rôle auquel l'Histoire l'a destinée. L'onomastique du théâtre érotique clandestin va dans tous les sens et jongle habilement avec les jeux de mots suggestifs et l'évocation de personnages historiques. La galerie de portraits nous plonge tantôt dans une Antiquité dévergondée, tantôt dans les néologismes débridés, tantôt dans une réalité bien tangible où des acteurs de l'actualité contemporaine apparaissent au détour d'un trait satirique.

Dès lors que la tragédie constitue l'une des principales sources dont on s'inspire, les consonances antiquisantes apparaissent comme naturelles. En même temps, si l'on évoque au passage Alcibiade, ce n'est pas pour faire écho à sa beauté légendaire, mais plutôt pour en écorcher le souvenir à l'occasion d'une satire contre Delys, riche Juif débauché installé à Paris dans les années 1770 et qui va rater sa maîtresse dans *Le sérail de Delys*. La reconduction antique se fait à la fois référence savante et arme littéraire. En se réappropriant l'héritage ancien, les auteurs de priapées s'organisent pour enter sur l'Histoire et le mythe une pointe ingénieuse qui ne manque pas d'écorcher. Ainsi en est-il de la latinisation pseudo-savante en « us » et en « is » du père – Couillanus – et des amants de Messaline : Vitus, Matricius et Nombrius. La tragédie, après tout, est composée par Pyron [Grandval fils], dit Prepuceus... À côté de la moquerie, la figure de Messaline illustre on ne peut plus éloquemment quel sera le sujet de la pièce : cette impératrice romaine qui se déguisait la nuit en prostituée pour se rendre aux lupanars assouvir un tempérament peu commun suffit pour se convaincre que le propos ne sera pas politique, mais

²⁹ Fille de Couillanus, roi de Foutange, dans *La nouvelle Messaline*.

libidineux. Quant au personnage de Vasta³⁰, malgré la très légère déformation du nom effectuée par le changement d'une voyelle, sa présence confirme que le feu entretenu n'a plus rien de sacré ! La reine de Bordélie est entourée d'une joyeuse cohorte dont les noms sans équivoque scellent un destin et marquent la fonction qu'ils vont occuper auprès de Vasta et dans le royaume. Ainsi, Vit-Molet, prince de la cour, perd dès la première scène ses prérogatives auprès de Vasta qui le remplacera assez vite par Frappart³¹, le capitaine des gardes ; sa fille Conille sera promise au prince étranger Fout-six-coups et les confidents des deux princes, Couille-au-Cul et Vit-en-l'air, s'en donneront à cœur joie avec Tétasse, confidente de la reine, comblée de bienfaits malgré « [sa] vieillesse et [sa] large conasse³² ».

La nomenclature débridée s'étend à toutes les couches de la société ainsi qu'à tous les rôles imaginables. Le marquis de la Couille et monsieur Ducu, bougre, convoitent madame Duvagin et Foutine³³ ; le roi Ilnaput³⁴, on s'en doute, fait piètre figure. Le personnel ecclésiastique n'est pas épargné, à travers les sœurs Tir-Lapine, Encule, Patine et Foutaise, placées sous la garde de l'abbesse Souple-Fesse dans *Les putins cloîtrées* ou encore le curé Sans-Vit de *La bougie de Noël, ou la messe à minuit* et dont le nom suffit à tromper monsieur Rognon, un mari naïf. Enfin, les

³⁰ Il y a deux Vasta dans le théâtre érotique clandestin : la *Reine de Bordélie* d'Alexis Piron (1773) et la fille du Grand Visir, reine de Maroc et femme du roi Ilnaput dans *L'Oracle, ou le Muphti rasé*, tragi-héroï-polico-comique attribuée à Grandval père (1779).

³¹ Le personnage de Frappart (ou Frappard) vient tout droit du vieux fonds gaulois des farces et fabliaux médiévaux. Dans la comédie anonyme en trois actes intitulée *L'Hermaphrodite* (1739), le père Andouillard et le Frère Frappard font honneur à leur profession : « notre doux Prieur veut que nous fout... de bon cœur, etant bien cloitrez et bien enfermez », Bibliothèque nationale de France, ms n.a.f. 1562, f. 30.

³² *Vasta reine de Bordélie*, scène 6.

³³ Dans *Le triomphe de la fouterie, ou les apparences sauvées*.

³⁴ *L'oracle, ou le Muphti rasé*.

dénommés Vise-Cul sont sans grande surprise apothicaires de père en fils³⁵. Qu'ils s'appellent Band'alaise³⁶ ou Bellendraps³⁷, Conasse, Conculie, Conille ou Conine³⁸, Clitorisette ou encore Vaginettes³⁹, les personnages du théâtre érotique portent un nom qui, au-delà du comique qu'ils convoquent, définissent le rôle qu'ils auront à jouer.

Parallèlement à cette débauche onomastique, l'on retrouve des personnages historiques, acteurs d'une actualité récente ou contemporaine et qui apparaissent surtout dans les pièces satiriques. *Marthe le Hayer*, cette femme qui a brisé le cœur de Pierre-Corneille Blessebois qui s'est vengé en la mettant en scène, l'anonyme *Ombre de Deschauffours*, célèbre sodomite condamné au bûcher et qui, en Enfer, discute avec ses compatriotes de l'Ordre de la Manchette et *La comtesse d'Olonne*, où la clé des pseudonymes était déjà donnée par Bussy-Rabutin.

Les lieux canoniques et les décors

Dans le répertoire érotique clandestin, le pèlerinage à Cythère fait escale à Foutange ou en Bordélie dans une atmosphère antique située quelque part entre l'Empire romain décadent et la fantasmagorie délirante. Dans chaque pièce, le lieu et le décor se font suggestifs. De la petite maison au bordel, du palais royal au couvent, d'un appartement bourgeois à Bicêtre, les décors sont parfois savamment aménagés

³⁵ *Les putins cloîtrées*.

³⁶ *Le sérail de Delys*.

³⁷ *Le tempérament*.

³⁸ Respectivement dans *La bougie de Noël, ou la Messe à minuit*, *Les putins cloîtrées*, *Vasta, reine de Bordélie* et *La nouvelle Messaline*.

³⁹ Les deux personnages apparaissent dans *L'oracle, ou le muphti rasé*.

et organisés. Dans *L'Art de foutre*, la didascalie qui précède le ballet voluptueux sur l'air du prologue de l'*Europe galante* donne littéralement à voir la scène :

Le Théâtre représente un vaste Appartement, enrichi de tous les Emblèmes du Bordel : les six Putains, qu'on a désignées, sont sur le devant du Théâtre, toutes dans des postures différentes, & prêtes à être fottuës : la Maquerelle est au milieu : plus loin sont trente-six Putains, partagées dans l'enfoncement du Théâtre, exécutant au naturel les trente-six Postures de l'Arétin : le Chœur des Garces, Maquerelles, Maquereaux, Fouteurs, &c. entoure les six premières Putains & la souveraine Maquerelle : les six Fouteurs élus se mettent en état de foutre, & la Maquerelle les excite à la fottaise⁴⁰.

L'organisation des corps et des acteurs sur la scène a quelque chose d'éminemment moderne : tout est pensé et prévu jusque dans les moindres détails. Il en va de même, mais dans un registre un peu plus luxueux pour la description des décors de *L'Esprit des mœurs au XVIII^e siècle, ou la Petite maison* de Saint-Just :

La scène est à Paris, dans la petite maison du président de Guibraville. On est dans les plus grands jours de l'année, c'est-à-dire vers le 25 juin. Il est à peu près sept heures et trois quarts, lorsque le président arrive avec sa compagnie. On allume les bougies au second acte, à la neuvième scène. [...]

Le lieu de la scène est un salon très-orné de glaces, enrichi de sculptures dorées, et meublé en ottomanes et en bergères de pékin jonquille, brodé en blanc, rose, vert et lilas. Il règne assez de désordre dans les meubles de ce salon, jusqu'à la fin de la seconde scène du premier acte, où Justine range tout ; mais dans le second acte on redérange tout de nouveau, et d'une manière beaucoup plus marquée⁴¹.

Le souci excessif du détail contribue à procurer un effet de réel typique de la toute fin de l'Ancien Régime. Dans la plupart des autres pièces érotiques antérieures, les décors ne sont pas décrits, mais évoqués de façon générale : salon particulier, salle

⁴⁰ *L'Art de f****, BALET (sic), Représenté aux Porcherons dans le Bordel de Mademoiselle De la Croix, fameuse Maquerelle, le premier de Janvier 1741. , & remis au même Théâtre presque tous les jours de Fête de ladite Année, dans Recueil de littérature, Bibliothèque de l'Arsenal, Res 8° B 35550 [3] [recueil factice], p. 123.

⁴¹ Simon-Pierre Mérard de Saint-Just, *L'Esprit des mœurs au 18^e siècle, ou la Petite maison*, proverbe en deux actes et en prose, ca 1789, dans Jean-Jacques Pauvert, éd., *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, Paris, Terrain Vague, 1993, p. 293.

d'un bordel, palais d'une reine. Plus on avance vers la Révolution, plus les lieux deviennent à la fois précis et ancrés dans l'histoire : le Palais-Royal, les Petits Appartements, la prison du Temple, et Versailles témoignent d'une volonté ferme d'inscrire les décors dans le réel pour mettre en scène les excès de la reine de France. Situés dans une actualité tangible, les décors transforment le théâtre en brûlot pamphlétaire. On quitte les fantaisies onomastiques et les lieux évocateurs pour les choses sérieuses. Les madame Duvagin ou Godemichi disparaissent au profit de la représentation outrée et dévergondée de Marie-Antoinette et de Lafayette, du comte d'Artois et de la duchesse de Polignac : l'heure est davantage aux règlements de compte qu'au persiflage.

CHAPITRE VI

LE THÉÂTRE D'AMOUR DE DELISLE DE SALES

*Mais admirez comment l'homme
qui a le plus de caractère est
quelque fois inconséquent ! j'ai passé
les trente plus belles années de ma vie
à parcourir l'échelle de connaissances
honnêtes, sans avoir jamais lu un seul
des livres qui déchirent les voiles
si charmants de la pudeur, et voilà que
sur la fin de mon automne, lorsque la raison
me dit de ne me livrer qu'aux
plaisirs de l'entendement, un prince
blasé sur tout [...], me fait croire que j'ai
du talent pour mettre les Priapées
en dialogues.*

*Delisle de Sales,
Préface du Théâtre d'amour,
ca. 1774*

L'automne se fait assez précoce dans la vie de Delisle de Sales : quand il rencontre le prince d'Hénin, vers 1774, l'ancien confrère de l'Oratoire n'a en fait que la jeune trentaine. Mais cette évocation de l'imminence d'un hiver et d'une vieillesse semble attribuable à la nature même du manuscrit de son *Théâtre d'amour* que l'on peut consulter dans le Fonds Douay⁴² de la Bibliothèque de l'Arsenal⁴³. En effet, vers la fin de sa vie, probablement autour de 1810⁴⁴, Delisle retranscrit ce qu'il a appelé « les morceaux cyniques que j'ai eu l'audace de mettre en tableaux⁴⁵ », si bien que le parcours de ses textes a posé quelques problèmes à la recherche. D'abord, en 1905, Gaston Capon et Robert Yve-Plessis racontent que le bibliophile curieux, Alfred Bégis,

possédait ce trésor d'une insigne rareté pour l'histoire secrète du dix-huitième siècle [...]. Il nous le prêta. Quatre volumes manuscrits, bien habillés de maroquin rouge, écrits sans ratures en belle ronde, avec, ça et là, dans les marges, des corrections modernes au crayon. C'est très probablement l'exemplaire de l'auteur et nous ne croyons point qu'il en existe d'autre⁴⁶.

⁴² Georges Douay « fut un grand amateur de théâtre et un collectionneur avisé. À sa mort en 1919, il légua à la Bibliothèque de l'Arsenal une collection riche de plus de 50 000 pièces. [...] Ce fonds est composé d'environ 50 000 documents imprimés, 700 estampes et 1500 manuscrits » dont la plupart sont au département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque nationale de France, Direction des collections, <http://www.bnf.fr/PAGES/COLLECTIONS/pdf/douay.pdf> [en ligne]. Page consultée le 14 février 2008.

⁴³ Delisle de Sales, *Théâtre d'amour composé de pièces grecques, assyriennes, romaines et françaises*, à Amathonte, l'an de l'organisation de notre Planète 40780 [Paris, ca 1780], Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Douay, Ms 9549. Pour en savoir davantage sur les circonstances et les divers possesseurs de l'exemplaire, voir la bibliographie critique de l'ouvrage de Pierre Malandain, *Delisle de Sales philosophe de la nature (1741-1816)*, Oxford, Voltaire Foundation, *SVEC* 1982 : 203-204. La notice sur le *Théâtre d'amour* se trouve au numéro 67, tome II, p. 616.

⁴⁴ C'est du moins l'hypothèse – très crédible – de Pierre Malandain dans *op. cit.*, tome I, p. 617. Dans l'exemplaire de l'Arsenal, Delisle évoque la mort du prince d'Hénin survenue en 1794 et l'on peut lire dans sa préface une allusion au catalogue de sa bibliothèque, ce qui « pourrait même nous mener jusqu'en 1810 ».

⁴⁵ Delisle de Sales, *op. cit.*, préface, f. 6.

⁴⁶ Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *Les théâtres clandestins*, Paris, Plessis Libraire, coll. « Paris galant au dix-huitième siècle », 1905, p. 159.

Or, le manuscrit de l’Arsenal n’a rien à voir avec le trésor qu’ont pu consulter Capon et Yve-Plessis : les quatre parties sont rassemblées en un seul volume et les marges, exemptes de commentaires ou de corrections. L’exemplaire que possédait Bégis a vraisemblablement été perdu ; quant à la copie tardive refaite par Delisle, elle a circulé entre de nombreuses mains de collectionneurs⁴⁷ pour aboutir dans celles de Georges Douay. Ensuite, la page de titre a longtemps porté à confusion, puisqu’on y évoquait un « théâtre de la Guimard », grande rivale de Sophie Arnould. Or, Delisle n’a été le fournisseur que du théâtre du prince d’Hénin et la mention de la Guimard est attribuable à une « erreur du collectionneur Douay qui, en faisant relier son exemplaire manuscrit, y ajouta une page de titre⁴⁸ », manuscrite également, et sur laquelle on peut lire : Delisle de Sales / Théâtre d’Amour / Théâtre de société du prince d’Henin (vers 1774) / Théâtre de la Guimard (vers 1778) / Quatre parties en un vol. / M.S⁴⁹. Les nombreux extraits que fournissent les anecdotiers montrent un certain nombre de différences avec le manuscrit de l’Arsenal, mais celles-ci ne sont pas vraiment significatives.

Ce *Théâtre d’amour* mérite à lui seul un chapitre particulier, ne serait-ce qu’en raison, d’abord, de l’assurance qu’au moins quatre pièces ont été jouées par la

⁴⁷ Hector Fleishmann raconte que « ce manuscrit érotique, qui fit partie des fameuses bibliothèques Monmerqué et Hankey après avoir appartenu au prince d’Hénin, a figuré au *Catalogue de la Bibliothèque de M. Alfred Bégis, de la Société des Amis des Livres* ; Paris, 1899, in-8, III^e partie, p. 36, n^o 369. – Il est aujourd’hui en la possession de M. Pierre Louys », dans *Le cénacle libertin de Mlle Raucourt de la Comédie-Française*, d’après des documents inédits tirés des archives de la Comédie-Française, des archives nationales, des archives de la préfecture de la Seine, les pamphlets galants, les mémoires et les témoignages des contemporains, avec XXIV gravures et planches hors texte, Paris, Bibliothèque des curieux, 1912, p. 133-134.

⁴⁸ Pierre Malandain, *op. cit.*, t. II, p. 616.

⁴⁹ Les barres obliques indiquent un changement de ligne sur le manuscrit.

société à laquelle présidait Sophie Arnould⁵⁰ ; de la nature même, ensuite, des comédies qui forment un ensemble difficilement assimilable au répertoire érotique clandestin et de la paternité de ces « saturnales littéraires⁵¹ », enfin, avouée et assumée par Delisle de Sales. Mais commençons par la petite histoire du prince d'Hénin et de son illustre maîtresse. Sophie Arnould rencontre le prince à l'âge de 26 ans, vers 1770. Déjà mère de trois enfants qu'elle a eus avec son précédent amant, le comte de Lauraguais, ses mœurs particulièrement légères ne sont déjà plus un secret pour personne, comme le laissent entendre ces vers extraits d'un rapport de police :

Arnould n'a jamais su réfréner un caprice,
D'abord qu'elle désire, il faut qu'elle jouisse⁵².

Au reste, celle qui, dit-on, « n'eut jamais de pucelage⁵³ » a un physique assez médiocre : « je ne vois rien en elle, raconte un inspecteur de Sartines, qui soit si fort attrayant. Je l'ai vue au sortir de son lit, elle a la peau extrêmement noire et sèche, et a toujours la bouche pleine de salive, ce qui fait qu'en vous parlant elle vous envoie la crème (*sic*) de son discours au visage⁵⁴ ». Et si Hénin est « l'amant en tête de l'actrice, mais non l'amant en faveur parce que la nature était trop loin de lui avoir

⁵⁰ Dans la postface de *Minette et Finette*, Delisle revient sur les circonstances dans lesquelles les quatre pièces ont été jouées et qui nous apparaissent fort intéressantes, si l'on songe notamment au préjugé assez répandu selon lequel les pièces érotiques sont les préludes actés d'une soirée orgiaque : « Ces scènes indécentes dont je suis l'historien, n'ont été jouées qu'en secret par les trois personnages qui y tenaient un rôle; mais elles ont été jouées, et il faut préserver ses contemporains du danger de voir dégénérer de pareilles orgies en spectacles », Delisle de Sales, *op. cit.*, f. 216.

⁵¹ *Ibid.*, f. 6.

⁵² Bibliothèque nationale de France, Ms. français, 11359, *Rapports de police*, cité par Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *op. cit.*, p. 156.

⁵³ Delisle de Sales, *op. cit.*, f. 328.

⁵⁴ Lorédan Larchey, *Journal des inspecteurs de M. de Sartines*, Documents inédits sur le règne de Louis XV, Première série – 1761-1764, Bruxelles, Ernest Parent / Paris, Dentu, 1863, 19 août 1763, p. 309.

donné le grand talent de l'Hercule Adonis de vingt ans⁵⁵ », son imagination lubrique n'est pour sa part pas en peine : « Voyant le penchant déterminé de sa belle pour les propos galants, M. d'Hénin avait imaginé de corser les soupers qu'elle donnait et qu'il payait par des spectacles dont la maîtresse de la maison interprétait (*sic*) le principal rôle⁵⁶ ». C'est ainsi qu'un beau soir, le prince invite Delisle de Sales à assister aux bacchanales de Sophie :

Un prince étranger, homme très aimable, mais un peu blasé sur les plaisirs que l'innocence appelle, avait un théâtre secret où il n'introduisait que des roués de sa petite cour et des femmes de qualité dignes d'être des courtisanes. C'étaient les saturnales de la Régence : on y jouait sans voile, les Priapées de Pétrone et les orgies du *Portier*⁵⁷. La licence d'un grand festin lui donna la hardiesse de s'adresser à moi, et de me demander des conseils sur les moyens de jeter de l'intérêt dans ces odieux spectacles. J'eus la faiblesse de lui dire que Socrate lui-même se serait prêté en ce genre aux folies d'Alcibiade. Des (*sic*) ce moment, il n'eut plus de secrets pour moi, et il m'invita avec toutes les grâces imaginables à épurer son théâtre, de manière qu'un sage même put s'y rendre en loge grillée. – Telle est l'origine de ce *Théâtre d'Amour*⁵⁸.

Désormais pourvoyeur de priapées après le succès de *De la philosophie de la nature*, Delisle compose un théâtre pour le moins étrange, exempt d'intrigues à proprement parler et dont les décors sont situés quelque part entre l'Olympe, le fonds médiéval

⁵⁵ Hector Fleischmann, *op. cit.*, p. 133-134. Fleischmann ajoute que « c'était même à cause de cette faiblesse d'organes que le comte de Lauraguais, l'amant en crédit, l'appelait dans son ingénieux persiflage, le prince Conservateur ».

⁵⁶ Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁷ Cette évocation des « Priapées de Pétrone et [des] orgies du *Portier* » que l'on joue « sans voile » laisse à mon sens supposer que la lecture dans les cercles privés pouvait faire partie des après-soupers « galants » où l'on se délectait des grivoiseries du *Satiricon* ou encore des aventures particulières de Saturnin. La question de la lecture des écrits érotiques, bien étudiée par Jean Goulemot, invite fortement à penser que, sans jouer précisément des extraits choisis, la simple lecture pouvait égayer une société s'adonnant à ce genre de badinages. Quelque part entre la lecture et le théâtre, il y a fort à parier que ces soirées badines n'étaient pas dénuées d'une certaine forme de théâtralité. Mais faute de renseignements précis, encore une fois, cette idée reste de l'ordre de la supposition. Quoi qu'il en soit, le souvenir et la lecture (la mise en scène de la lecture, aussi) du *Portier des Chartreux* investit toute la littérature érotique clandestine des Lumières, du théâtre aux épigrammes en passant par les contes grivois. Au reste, l'écho à Saturnin et aux carmes – explicite ou implicite – irrigue littéralement le corpus, comme on a pu d'ailleurs le constater au chapitre IV.

⁵⁸ Delisle de Sales, *op. cit.*, f. 3.

et l'histoire contemporaine, dans une atmosphère teintée de mystères et faite d'expiations, de ceintures de Vénus, de branches de roses sans épines ou de myrte et où l'aboutissement du rituel mène à l'immortalité, dans un orgasme partagé, par une jeune ingénue vierge et son maître.

Des amours antiques

Dans un ouvrage sur le « philosophe de la nature », Pierre Malandain ne consacre que quelques pages au manuscrit de Delisle, se contentant d'écrire : « Trois raisons nous incitent à réduire l'analyse du *Théâtre d'amour* : le cadre même de ce travail, qu'elle excéderait ; la vigueur des scènes, des gestes, des images et des propos, qui ne supporte d'ordinaire la réduction allusive qu'au risque de la vulgarité ; et le fait que G. Capon et R. Yve-Plessis en ont déjà procuré une, fort satisfaisante⁵⁹ ». Soit, allons lire ce qu'en disent les anecdotiers. À travers des extraits cités – mais scrupuleusement choisis, faut-il le préciser –, Capon et Yve-Plessis mentionnent surtout que ces pièces sont « révoltantes d'obscénités⁶⁰ », que « Delisle de Sales passe en revue, comme à plaisir, toutes les dépravations, toutes les perversions de l'amour sexuel⁶¹ », pour mieux conclure, d'un ton accablé : « De quelle boue étaient pétris les gens qui prenaient plaisir à ces turpitudes ! Et pourtant, c'est de l'Histoire⁶² ». Au-delà des jugements de valeurs, Capon et Yve-Plessis ne proposent pas, on s'en doute, d'analyse de ces « turpitudes » et leurs pages s'apparentent davantage à un résumé des textes qu'à une réflexion sur le répertoire

⁵⁹ Pierre Malandain, *op. cit.*, tome I, p. 332-333.

⁶⁰ Gaston Capon et Robert Yve-Plessis, *op. cit.*, p. 161.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

érotique de Delisle. Quant à la peinture de « toutes les perversions de l'amour sexuel », la lecture du manuscrit invite à faire un constat un peu différent, si l'on se donne la peine de comparer, par exemple, les pièces de Delisle avec *Vesta, reine de Bordélie* ou encore *Le bordel, ou le Jean-Foutre puni*, qui ne font pas dans la dentelle et encore moins dans la nuance. Très poétique, le style de Delisle est enveloppé d'une gaze antiquisante : l'évocation d'Éléphantis dès l'incipit de sa préface et la composition d'une pièce mettant en scène Anacréon confirment une inspiration aux accents à l'évidence plus antiques que dans le corpus érotique contemporain. Les quatre pièces jouées chez Sophie Arnould – *Junon et Ganymède*, *La Vierge de Babylone*, *César et les deux vestales*, *Le Jugement de Pâris ou les trois dards* – fixent le décor et le campent dans une ambiance qui influe sur toutes les pièces du manuscrit. Dans ce contexte, par exemple, même Héloïse et Ninon de Lenclos⁶³ portent la ceinture des Grâces⁶⁴. Le vocabulaire érotique est fait de métaphores – la grotte de Vénus, l'eau lustrale, le dard enflammé, etc. – et l'acte sexuel n'arrive qu'au terme des pièces, après une assez longue et très répétitive série de leçons sur la nature, de péchés à expier à l'aide d'une branche de rose sans épines – pour les doux péchés, comme un baiser donné à un jeune homme et dont on confie l'histoire à son maître – ou de myrte – pour les actes plus conséquents, comme la

⁶³ Abailard : « Ange du ciel, entrouve un peu cette ceinture des grâces, de manière que ma main embrasée puisse atteindre le plus secret et le plus beau de tes charmes... fort bien... », dans *Héloïse et Abailard*, f. 143-144 ; La Châtre : « dieu ! que vois-je c'est ta main céleste qui dénoue elle-même la ceinture des grâces!... », dans *Ninon et La Châtre*, f. 168.

⁶⁴ La forte présence de la ceinture des Grâces ou de Vénus (aussi appelée « ceste ») dans son manuscrit montre à quel point Delisle s'inscrit dans une tradition antique, mais d'un point de vue « sérieux », si l'on compare son manuscrit avec les pièces érotiques contemporaines qui mettent en scène une Antiquité dont la conceptualisation est beaucoup moins savante. Junon, brouillée avec Jupiter, avait emprunté cette ceinture à Vénus dont les principales vertus sont de rendre captivante celle qui la porte et de rallumer la passion amoureuse. Chez Delisle, cette ceinture de séduction sert surtout à cacher un sexe vierge, avant l'ultime jouissance.

vue des images des amours d'Éléphantis – et d'un discours argumentatif destiné à attiser la curiosité d'une ingénue, à l'inviter à découvrir les « saints mystères⁶⁵ » de l'amour charnel sous un mode à la fois initiatique et pédagogique. Tout, dans ce théâtre, est basé sur l'alliance entre l'initiation (aux mystères des dieux comme à ceux de la Nature) et l'instruction, dans un rapport typique de maître à élève, de dieu à disciple, de père à fille ou d'homme expérimenté à jeune vierge un peu naïve mais immensément curieuse. Les perversions du *Théâtre d'amour* que relèvent Capon et Yve-Plessis se situent surtout dans le choix des personnages où des hommes habituellement assez âgés invitent de jeunes adolescentes d'à peine treize ou quatorze ans à sacrifier leur virginité, ce qui rend ces textes uniques, par leur caractère « pédophilique », par rapport au reste du corpus où l'on est en présence d'hommes et de femmes adultes, consentants et dont l'ingénuité est, faut-il le dire, on ne peut plus émoussée par des plaisirs répétés.

L'intention philosophique et « Le voile d'Isis⁶⁶ »

L'argumentation de Malandain s'appuie sur « l'incidence “philosophique” de l'écriture érotique de Delisle⁶⁷ », retraçant principalement trois constantes dans son manuscrit : « l'obsession de la virginité⁶⁸ », la « supériorité absolue sur le sexe féminin⁶⁹ » et « un goût marqué pour le sacrilège⁷⁰ ». S'il considère que « l'intention

⁶⁵ *La vierge de Babylone*, f. 48.

⁶⁶ Formule empruntée à Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2004.

⁶⁷ Pierre Malandain, *op. cit.*, tome I, p. 335.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 336.

⁷⁰ *Ibid.*

philosophique y est [...] moins évidente⁷¹ », il ajoute en revanche que « Le *Théâtre d'amour* n'est pas un accident [...] dans l'œuvre de Delisle⁷² ». En définitive, selon lui, « la nature selon Delisle sort renforcée de l'épreuve à laquelle l'a soumise le *Théâtre d'amour* : ayant inclus dans son espace tout le domaine – sensuel et idéologique – de l'érotisme, ce que n'avaient pas pu – ou osé – faire les œuvres officielles⁷³ ». Non seulement ce théâtre érotique n'est-il pas un accident, mais l'intention philosophique nous apparaît manifeste, surtout si l'on consent à considérer cette « fantaisie érotique⁷⁴ » en regard de la production intellectuelle de Delisle, et dont Malandain n'a esquissé que les contours en n'abordant pas de front son *Théâtre d'amour*. Cette œuvre, certes marginale, s'inscrit en parfaite cohérence avec les réflexions que le philosophe poursuit depuis *De la philosophie de la nature* (1770) jusqu'à *De la philosophie du bonheur* (1795).

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval reprend essentiellement les trois dominantes relevées par Malandain – la virginité, la suprématie masculine et la profanation –, dans un article sur les « puissances du mâle⁷⁵ ». Elle soulève également l'« ambiguïté de la relation sexuelle⁷⁶ » où, à son avis, les héroïnes ne sont pas tout à fait innocentes et où « l'enchevêtrement des corps et des motifs

⁷¹ *Ibid.*, p. 329.

⁷² *Ibid.*, p. 337.

⁷³ *Ibid.*, p. 337-338.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 327.

⁷⁵ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Puissances du mâle : le théâtre d'amour de Delisle de Sales », dans Katherine Astbury et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (éd.), *Le mâle en France 1715-1830. Représentations de la masculinité, French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Volume 15, Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Vienne, Peter Lang, 2004, p. 151-162.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 157.

érotico-dramatiques semble privilégier un plaisir partagé⁷⁷ ». Mais cette ambiguïté ne pourrait-elle être, après tout, que rhétorique et dramatique, les jeunes ingénues étant séduites par gradation, jusqu'au moment où les derniers voiles tombent en même temps que les derniers scrupules ? Et si le plaisir est partagé, n'est-ce pas en lien direct avec la position qu'occupe justement le mâle, dans ces séances qui aboutissent à l'orgasme ? Otane se travestit sous les habits et la barbe de Bélus, dieu collectionneur d'hymens, pour parvenir à soutirer lui-même la virginité d'Amestris dans *La vierge de Babylone* ; César use de son autorité suprême, dans *César et les deux Vestales*, pour convaincre Virginie et Marcia qu'elles doivent « subir ensemble l'examen du grand pontife⁷⁸ » ; Abailard joue de sa fonction de précepteur pour donner des leçons sur la Nature à la jeune Héloïse ; La Châtre et Ganymède sont plus expérimentés que Ninon et Junon et profitent de leur innocence pour abuser de leur ingénuité ; dans *Le jugement de Pâris, ou les trois dards*, c'est Minerve, Junon et Vénus qui donnent un pouvoir à Pâris en lui demandant de décider qui est la plus belle ; Zulmé, enfin, appelle Anacréon « mon père⁷⁹ ». Dans chacune de ces pièces les hommes sont investis d'une autorité. Non seulement sont-ils plus âgés que les personnages féminins, mais encore peuvent-ils user de leur position sociale, quand on ne leur donne pas les pleins pouvoirs, et sans songer aux conséquences, comme dans le *Jugement de Pâris*. Au surplus, les promesses faites par les hommes pour amener les jeunes filles à se dévoiler ne sont pas superficielles : immortalité, initiation aux « saints mystères », compétition pour s'assurer la préférence de César ou de Pâris, dévoilement des secrets de la nature, etc. Si Junon, Amestris, les

⁷⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁸ Delisle de Sales, *Théâtre d'amour, op. cit.*, f. 68.

⁷⁹ *Ibid.*, f. 91.

vestales, Héloïse et consœurs se rendent, c'est spécifiquement à cause de leur naïveté et de cette promesse d'être, en quelque sorte, initiées aux « secrets des dieux ». La « dernière jouissance » est un privilège assez convaincant pour qu'à la faveur d'une expiation assez légère, ces jeunes femmes aient envie de partager du plaisir. La situation de confiance instaurée, les hommes peuvent manipuler les ingénues en les flattant – elles sont toutes des chefs-d'œuvre de la nature – et en leur promettant d'occuper une place privilégiée, aux côtés des dieux ou dans la couche de César. Si le plaisir est partagé dans le moment ultime où les jeunes ingénues jouissent et touchent à l'immortalité ou à la connaissance, il n'en demeure pas moins indissociable de trois choses : la position d'autorité, le caractère sacré de l'initiation et, presque en conséquence, la curiosité des jeunes filles⁸⁰, éveillée très habilement par toutes sortes de procédés en tête desquels figure le très mystérieux principe du dévoilement sur lequel nous reviendrons. Les jeunes femmes sont d'emblée curieuses, mais l'habileté des hommes et la reconnaissance qu'elles leur témoignent parviennent assez facilement à les convaincre qu'ils ont la prérogative de leur hymen. Les huit pièces du *Théâtre d'amour* sont à ces trois égards – l'autorité, le caractère sacré, la curiosité – faites de répétitions et d'une lassante monotonie : une jeune fille, à peine pré-pubère et vierge face à un homme beaucoup plus âgé et en position d'autorité qui, à l'occasion d'une initiation très cérémoniale aux accents parfois pédagogiques, amène, par gradation – ici un voile importun qu'on laisse tomber, là une faute à expier –, l'ingénue jusqu'à l'orgasme – jusqu'à l'immortalité, devrait-on dire. Le rituel, d'une pièce à l'autre, ne sort guère de ce cadre.

⁸⁰ Il n'est pas superflu d'ajouter la notion de reconnaissance, également. C'est par reconnaissance – pour les connaissances apprises ou encore pour avoir le privilège d'être aux côtés d'un personnage de haut rang – à l'égard d'un maître ou d'un être supérieur que les jeunes femmes se dévoilent.

La dimension itérative de ces scènes érotiques a quelque chose de surprenant et de difficile à appréhender : pourquoi ces huit textes fonctionnent-ils selon les mêmes schèmes et toujours à partir d'une gradation dont les variantes sont infimes ? Et comment expliquer que l'auteur de *De la philosophie de la nature* ne mette pas en scène, de façon beaucoup plus manifeste, l'objet de ses réflexions philosophiques ? Considérant la production intellectuelle de Delisle, on s'attendrait à un *Théâtre d'amour* dont les préoccupations sur la nature se présentent de manière explicite, voire théorisées et même mises en pratique : après tout, la sexualité apparaît comme un terreau tout à fait propice aux thèses naturalistes et matérialistes. À première vue, pourtant, l'intention philosophique est loin d'être évidente et se camoufle derrière un cérémonial sans cesse répété et qui est destiné à amener les jeunes filles à l'orgasme. Ce n'est, en fait, qu'en mettant ce manuscrit en relation avec les écrits philosophiques de Delisle qu'on parvient à retracer, d'une part, de grandes constantes et, de l'autre, la place qu'occupe la sexualité – et, plus largement, l'empire des sens et l'idée de volupté – dans la pensée du philosophe. Si ce *Théâtre d'amour* ne donne pas à lire des mises en application des théories philosophiques de l'heure et à propos desquelles Delisle a beaucoup réfléchi, il offre en revanche une vision assez différente de son œuvre, en ajoutant une sorte de pièce manquante au *puzzle* de sa pensée et en faisant apparaître un fil d'Ariane dont on ne saurait négliger l'importance et qui court partout dans ses textes : la notion de voile. S'il paraît *a priori* étrange, le théâtre érotique de Delisle s'inscrit sans nul doute dans une entreprise qui est parfaitement cohérente avec ses autres écrits.

Pour Delisle de Sales, nous l'avons lu dans l'exergue de ce chapitre, l'âge adulte pousse la raison à se livrer « aux plaisirs de l'entendement ». Ce fragment somme toute banal se charge pourtant d'une lourde signification dès lors qu'on le met en parallèle avec sa production intellectuelle. Delisle distingue trois portes pour accéder au bonheur : les sens, l'entendement et la vertu, chacune correspondant en quelque sorte à un âge de la vie ou à un long processus dont les trois stations du bonheur permettent d'atteindre une sorte de félicité et d'accéder à l'équilibre. S'il prône la modération⁸¹, « le vertueux Delisle se complaît aux langoureuses évocations. Toujours la même ambiguïté demeure, qui est l'expression paradoxale ou maladroite d'une morale du juste milieu⁸² ». C'est que la porte des sens n'est jamais complètement close ; les « langoureuses évocations » font partie intégrante de son écriture et le domaine de l'érotisme, contrairement à ce que Malandain affirmait, figure en palimpseste dans toute son œuvre. Robert Mauzi l'a d'ailleurs bien relevé :

La Philosophie du bonheur [par exemple] est le contraire d'un livre austère. Delisle a le génie de ces équivoques où la sensualité et la vertu se font étrangement complices, lorsqu'elles ne se substituent pas l'une à l'autre. Les tableaux humains qu'il met en scène dans ses œuvres morales se terminent toujours par de curieux renversements. Tantôt une scène de viol s'achève par une élévation religieuse. Tantôt un grave dialogue philosophique se change en une étreinte d'amour. L'œuvre est ainsi chargée d'un bout à l'autre de scènes capiteuses. L'exposé de la morale naturelle s'y estompe au profit de détentes romanesques⁸³.

⁸¹ « L'homme que les plaisirs rendroient le plus heureux, seroit, peut-être, celui qui joindroit la plus grande modération dans les desirs à la plus grande sensibilité ; qui, avec de grandes passions, ne se procureroit que de petites jouissances ; qui auroit les organes du plus fort des hommes, et la raison d'un demi-dieu. », *Id.*, *De la philosophie de la nature*, livre III, ch. 1, « Du plaisir », Num. Bnf de l'édition de Paris, INALF, 1961 [reprod. de l'édition d'Amsterdam, Arsktée et Merkus, 1770, p. 70.

⁸² Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1979 [1960], p. 409.

⁸³ *Ibid.*

Les « curieux renversements » qu’observe Mauzi sont identiques au *Théâtre d’amour* et ces « scènes capiteuses », Delisle les a déjà expérimentées pour le compte du prince d’Hénin.

Dans *De la philosophie du bonheur*, le narrateur Platon explique à Éponine, sa fille, les « trois avenues, pour arriver à la région solitaire du bonheur⁸⁴ » en lui racontant, dans la section réservée aux sens, son aventure passée avec une jeune Thessalienne⁸⁵ d’à peine quinze ans, sur « la vallée de Tempé, théâtre des antiques amours des Dieux et des nôtres⁸⁶ ». Le cadre est le même que celui du *Théâtre d’amour*, c’est-à-dire au sein d’un rapport de maître-amant à élève-maîtresse :

Platon, me dit-elle, tu m’as promis de m’éclairer sur la nature de cette félicité, dont hier nous épuisâmes la coupe : je viens entendre tes leçons enchanteresses : j’aime à vivifier ainsi les entr’actes de nos amours : donne-moi ta philosophie aujourd’hui, à condition que les caresses m’aideront demain à l’oublier. [...] la magie de ses regards m’ôtai (*sic*) le calme nécessaire à mes leçons : [...] l’enchanteresse elle-même n’était pas plus tranquille : son sein, qui palpait avec force, m’annonçait que pour lui plaire il fallait lui désobéir : je jettai mon instrument, elle laissa tomber mon manuscrit, et il ne fut plus en notre pouvoir, ni à l’un ni à l’autre, de demeurer philosophes⁸⁷.

Cette jeune Thessalienne qu’il nomme son « Amante ingénue⁸⁸ » n’est pas sans rappeler les personnages féminins de son théâtre érotique, que ce soit Junon qui « brûle d’être tout-à-fait instruite⁸⁹ » ou encore Héloïse qui cède à l’impulsion de l’amour dans les bras d’Abailard :

⁸⁴ Delisle de Sales, *De la philosophie du bonheur*, ouvrage recueilli et publié par l’auteur de *La philosophie de la Nature*, troisième édition, à Londres, [s.é.], 1803 [1795], tome I, p. 75.

⁸⁵ Le nom de Thessalienne n’est pas innocent. Pour Delisle, « L’Antiquité supposait toutes ses Magiciennes issues de la Thessalie » ; *ibid.*, p. 89.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 71-72.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁹ *Id.*, *Théâtre d’amour*, *op. cit.*, f. 25.

Mon ami, ce dernier mouvement de ton âme délicate achève de m'éclairer, loin d'avoir à me plaindre de toi, tu me deviens plus cher que jamais... Achève cette charmante instruction que je te dois, et puisque tu as commencé cette leçon en m'initiant à tous les secrets de la nature, achève la en me dévoilant tous les mystères de l'amour⁹⁰.

L'ancien maître de rhétorique nantais adopte volontiers le ton du pédagogue, que ce soit dans le cadre de « charmantes instructions » philosophiques à partir de l'exemple typique de la statue dans *De la philosophie du bonheur* ou de leçons à caractère initiatique sur la nature dans son théâtre érotique. Dans les deux cas, les scènes procèdent de la même gradation : celle d'arriver à convaincre qu'un voile devient inopportun.

L'action du *Théâtre d'amour* se résume au mouvement progressif des voiles qui tombent du corps des dociles ingénues : « si vous consentiez qu'écartant ce voile... (*[Ganymède]* soulève timidement et par gradation son dernier voile, s'extasie à la vue du charme secret, et la fouette avec un art entremêlé de volupté.)⁹¹ » ; « Tu est [*sic*] incomparable, Amestris... là... ne soulève que graduellement le dernier voile qui te couvre... je t'indiquerai par un baiser le moment où il faut découvrir un peu plus le charme secret dont Bélus va jouir⁹² » ; « (*[Héloïse]* jette son voile) Ô mon maître, tes desirs sont remplis...⁹³ » ; « Jeunes Vestales, il me serait impossible avec tous les voiles qui vous environnent de vous faire subir l'expiation au gré de Vasta, d'ailleurs vous savez qu'il est de la nature de mes fonctions de voir s'il n'y a aucune tache dans les corps qu'on a voués au service des autels ; allez Marcia, vous dépouiller derrière l'autel de vos derniers vêtements ;

⁹⁰ *Ibid.*, f. 141.

⁹¹ *Junon et Ganymède*, f. 28-29.

⁹² *La vierge de Babylone*, f. 49.

⁹³ *Héloïse et Abailard*, f. 131-132.

pendant ce temps-là je rendrai le même service à Virginie⁹⁴ ». Ce n'est qu'une fois le dernier voile tombé que les jeunes femmes deviennent aux yeux de leur maître des chefs-d'œuvre de la nature, que leur ceinture de Vénus se délie et qu'elles touchent enfin à l'immortalité en perdant leur virginité. Si la Nature, depuis Héraclite, aime à se dissimuler dans des voiles, se pourrait-il que les héroïnes de Delisle, en quelque sorte, l'incarnent ? Observons ce fragment d'*Héloïse et Abailard* :

ABAILARD

Hé ! quoi, depuis six mois entiers que nous vivons dans le même asile, voyant avec les mêmes yeux, sentant avec la même âme, est-ce que tu as cessé un seul instant d'être seule ? Ne m'as-tu pas dit cent fois que doués d'inclinations semblables, sympathisant par le caractère, nous étions sortis ensemble du monde de la nature ? Ah, Héloïse ne désavoue pas ces mots charmants qui ont fait le charme de ma vie : s'il se pouvait que tu eusses quelque secret pour ton maître, que nous fussions deux quand nous sommes ensemble, nous cesserions de nous aimer.

HÉLOÏSE, (*Embrassant Abailard*)

Comme ce que tu dis, mon cher Abailard, résonne agréablement au fond de mon âme !... « ce que tu dis » il m'échappe mais ce manque de respect est justifié par l'épanchement d'une sensibilité trop vive... pardon, Ô mon père.

ABAILARD, (*En l'embrassant à plusieurs reprises*)

Non, enfant de la nature, ne te justifie pas de ce qui fait mon bonheur : continue à tutoyer, quand tu es seule, ton Abailard [;] c'est le gage le plus précieux de cette heureuse égalité à laquelle j'aspire, et dont nous jouirons, dès que la dernière faveur que je sollicite me sera accordée.

HÉLOÏSE

Quoi ! dès que j'aurai paru devant tes yeux sous la forme de la Venus de Médicis...

ABAILARD

Des ce moment un nouveau monde s'ouvre devant nous : il n'y a plus instituteur ni élève, ni père, ni fille ; la même âme vivifie nos deux corps, et aucune puissance, si ce n'est la mort, ne peut nous désunir.

⁹⁴ *César et les deux vestales*, f. 83.

HÉLOÏSE

Abailard fait circuler une flamme inconnue dans mes veines !

ABAILARD

Il y a là encore un rideau que ton ingénuité ne peut lever : mais il disparaîtra, quand la grande épreuve sera faite... ma chère Héloïse, songe que tu assistes aux antiques mystères d'Isis : hate toi de te faire initier, et j'en jure par ce baiser de feu cueilli sur tes lèvres de roses, ta félicité suprême sera le prix de ton courage et de ton dévouement⁹⁵.

Quelque vingt ans plus tard, dans *De la philosophie du bonheur*, Delisle garde un souvenir assez clair de cette scène quand il écrit : « Faites électriser, par le contact de l'entendement, deux Êtres de différent sexe : il est à présumer qu'après quelques expériences, l'un des deux personnages sera Héloïse, et que l'autre cessera d'être Philosophe⁹⁶ ». Dans les écrits de Delisle, l'emploi du voile comme métaphore est fondamental : « la saine philosophie écarte le voile qui semble envelopper la nature⁹⁷ ». Cette « métaphore du dévoilement de la nature⁹⁸ » est associée depuis l'Antiquité à la figure de la « déesse Nature⁹⁹ », sorte de fusion entre l'Artémis d'Éphèse et l'Isis égyptienne, et représentée par une statue aux multiples seins ; elle traverse la philosophie depuis cet aphorisme d'Héraclite : « la Nature aime à se cacher¹⁰⁰ ». Dans *Héloïse et Abailard*, la scène est on ne peut plus explicite : « ma chère Héloïse, songe que tu assistes aux antiques mystères d'Isis » ; mais tout le *Théâtre d'amour* met en scène ce dévoilement de la déesse-nature, à répétition, à travers la figure des ingénues.

L'évocation d'Isis était déjà présente, par ailleurs, dans *De la philosophie de*

la nature :

⁹⁵ *Héloïse et Abailard*, f. 128-131.

⁹⁶ *De la philosophie du bonheur*, *op. cit.*, p. 98-99.

⁹⁷ *Id.*, *De la philosophie de la nature*, *op. cit.*, préface, p. XXXV.

⁹⁸ Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

L'Égypte, qu'Hermès a rendu plus célèbre à mes yeux que ses pyramides, eut quelque temps des idées saines sur l'essence de la divinité ; on voyoit sur la statue d'Isis, dans son temple de Saïs, cette inscription. – *je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, et tout ce qui sera ; et nul mortel n'a encore levé le voile qui me couvre.* Il y a peut-être plus de vrai sublime dans cette inscription, que dans toute l'ancienne bibliothèque des ptolémées¹⁰¹.

Si « nul mortel n'a encore levé le voile » qui couvre la nature, les personnages masculins du *Théâtre d'amour* déploient de nombreux artifices pour y arriver. Dès lors qu'il s'agit d'érotisme, les voiles que portent les ingénues sont autant d'obstacles à l'atteinte de la dernière jouissance. Cependant, ces vêtements cachent en même temps les beautés de la Nature tutélaire. Le dévoilement des jeunes femmes se fait toujours sous un mode éminemment protocolaire, la quête de la vérité, de la Nature l'exigeant en quelque sorte. Initiatique et mystérieuse, la cérémonie qui mène au dévoilement et à l'orgasme prend des allures quasi-mystiques, comme en fait foi la dernière scène de *César et les deux vestales* où Virginie demande à César de l'éclairer sur le siège de sa virginité, ce « dépôt sacré », afin, dit-elle, « que je sois mieux instruite à le conserver » :

[...] quant à la prière de Virginie, c'est à Vesta seule de l'exaucer ; je te préviens que la peine de ta campagne ne finira, que quand la déesse aura jetté de l'eau lustrale sur le siège de ta virginité. Mais de tels mystères ne doivent point être exposés à vos regards : donnez-moi chacune votre voile, pour que je bande vos yeux... mais l'amour qui se glisse à l'autel de Vesta doit être puni. (*César étend Marcia sur le dos, le long d'une espèce de lit de repos, il s'assied devant elle, ayant Virginie sur un de ses genoux ; la première des Vestales est frappée, depuis les genoux jusqu'à la naissance du sein : ce spectacle achève d'enflammer les sens du pontife : son dard enflammé s'élève hors de lui-même, il le met dans la main de Virginie : pendant que celle-ci l'agite légèrement, Marcia est frappée avec plus de violence : enfin, l'eau lustrale s'échappe, inonde le charme secret de la Vestale et amène le dénouement. Après avoir fait*

¹⁰¹ *De la philosophie de la nature, op. cit.*, Livre I, ch. 7, article I « Danger des idées philosophiques sur l'essence de Dieu, p. 77.

tomber le bandeau des deux Vestales et les avoir replacées nues sur ses genoux :) Marcia, Virginie, vous voilà parfaitement pures aux yeux du ciel, et vous êtes aux miens les chefs-d'œuvre de la nature : embrassez-moi toutes deux, et surtout gardez votre serment redoutable : songez que le voile que j'ai fait tomber de votre tête, doit couvrir à jamais le mystère auguste de votre expiation.

Au-delà du subterfuge de l'eau lustrale dont Delisle se félicite dans la préface de la pièce, il y a ce « mystère auguste » qui renvoie à la « grande épreuve » dans *Héloïse et Abailard*, aux « saints mystères » dans *La vierge de Babylone*, au « dernier sacrifice » dans *Ninon et la Châtre*, etc. L'aspect cérémoniel du *Théâtre d'amour* semble indissociablement lié à cette métaphore du voile d'Isis, d'une nature – l'ingénue – dont on parvient à lever le voile. Comme le rappelle Pierre Hadot,

On ne peut parler de la Nature qu'en la voilant, c'est-à-dire sous une forme mythique, et le sage ne dévoilera pas aux profanes le sens du mythe, il n'arrachera pas à la Nature son vêtement et ses formes. Les profanes ne verront que les formes corporelles et sensibles des êtres, mais le sage, pour sa part, saura, en interprétant les mythes, que ces formes sont l'enveloppement et la manifestation de puissances divines et incorporelles, puissances qu'il pourra voir dans leur nudité, c'est-à-dire dans leur état d'incorporéité¹⁰².

La nature se dérobe : « je regrette, je l'avouerai que les beautés les plus parfaites de la nature soient couvertes d'un voile...¹⁰³ », se plaint Abailard qui veut voir Héloïse complètement nue. En réalité, il cherche à voir ces parties cachées, ces « secrets de la nature¹⁰⁴ » dont l'accès semble réservé aux « élus » : « seuls les sages peuvent connaître les forces incorporelles qui sont à l'œuvre dans la Nature et peut-être aussi savoir les maîtriser. Mais ils doivent laisser les profanes se contenter de la lettre des mythes¹⁰⁵ ».

¹⁰² Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰³ *Héloïse et Abailard*, f. 114.

¹⁰⁴ Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

Il est difficile de distinguer les sages des profanes, parmi les hommes du *Théâtre d'amour* : chaque pièce, chaque cérémonial s'achève sur un orgasme ponctué de points de suspension... Les ingénues, chefs-d'œuvre de la nature, touchent à l'immortalité. Le rapport de domination et d'autorité s'estompe à mesure que les voiles tombent pour s'accomplir, ultimement et comme on l'a vu dans la scène d'*Héloïse et Abailard*, en un lien égalitaire. Comme l'écrit Pierre Hadot, « Si [...] l'homme se considère comme la partie de la nature [...] il n'y aura plus alors rapport de domination entre la nature et l'homme. L'occultation de la nature ne sera pas perçue comme une résistance qu'il faut vaincre, mais comme un mystère auquel l'homme peut être peu à peu initié¹⁰⁶ ». Dans de telles circonstances, Héloïse et ses consœurs apparaissent clairement comme les « formes corporelles » de la Nature, sorte de premier stade mystérieux. Pour Delisle, « la nature est le premier des instituteurs » ; mais derrière l'initiation réglée et gouvernée par des hommes en position d'autorité se cache leur propre initiation aux mystères de la nature, les jeunes femmes et la volupté constituant ainsi une des voies par lesquelles Delisle tente de soulever le voile d'Isis.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 106.

CHAPITRE VII

LA CÉLÉBRATION DU CLYSTÈRE

*Que vois-je ! O Ciel ! C'est un étron !
Que la matière en est louable !
Il est gros comme un saucisson
Et garnirait bien une table.
C'est l'œuvre du plus grand des rois,
L'odeur, le goût sentent le trône ;
Et jamais un amas bourgeois
N'en eût accouché sans matrone.*

*Instrument de notre bonheur,
Etron, délice de la France,
Je te croquerais de bon cœur,
Si je t'avais en ma présence.
Mais je vois Dumoulin présent
Te regarder d'un œil d'envie
Ciel ! Il porte sur toi la dent,
En dépit de la Peyronie¹.*

Alexis Piron

¹ Jacques Molin, mieux connu sous le nom de Dumoulin, était médecin de Louis XV ; François Gigot de Lapeyronie était son premier chirurgien.

Château de Versailles, 8 heures 30. Jean-Benjamin de Laborde, premier valet de chambre de Louis XV, s'approche du roi et lui murmure à l'oreille : « Sire, voilà l'heure ». La cérémonie du très routinier petit-lever du roi peut commencer : entre alors la procession de privilégiés parmi lesquels on peut distinguer les familiers, quelques favoris qui jouissent des grandes entrées, ainsi que les premiers médecin et chirurgien du roi. Quelques valets tiennent pudiquement une robe de chambre derrière laquelle on pare le monarque de ses royaux vêtements. Et vient ensuite le moment du repas du matin, où l'on informe Louis de l'actualité, des nouvelles à la main... et de chronique scandaleuse, si le lieutenant général de police Sartines a eu le temps de quitter Paris de bon matin pour assouvir la soif de ragots croustillants de Sa Majesté. Le petit-déjeuner terminé, le roi s'installe sur sa chaise percée. Ses besoins faits, le médecin et le chirurgien recueillent ses excréments en vue du quotidien examen à la suite duquel l'on peut prescrire un lavement, une saignée, le clystère. Les humeurs du roi sont d'intérêt public. Plus encore, elles sont sujet de conversation ; faut-il que Louis soit constipé, toute la cour en parle, toute la cour s'en inquiète.

Dans cette mise en scène très sophistiquée du petit-lever, les selles du roi s'intègrent dans le rituel. Pour un contemporain du XXI^e siècle, un pareil spectacle aurait de quoi surprendre, voire dégoûter ; mais le régime de la pudeur à l'âge classique se règle en revanche sur le fait que le contenu des pots de chambre tombait des fenêtres, que le métier de « maîtres des basses œuvres, vidangeurs d'aisances, puits et cloaques de la ville et faubourgs de Paris » existait et était réglementé au XVIII^e siècle et que les excréments, par conséquent, faisaient partie d'un quotidien

somme toute banal : les odeurs qui s'exhalent de certains couloirs du château de Versailles ou de certaines ruelles de Paris – appelées judicieusement merderets et où l'on entendait des voix de femmes de chambre crier « gare à l'eau ! » – sont certes difficiles à imaginer aujourd'hui, mais devaient apparaître tout à fait anodines à cette époque.

C'est dans ce même contexte que s'inscrit cette lettre de la princesse palatine, duchesse d'Orléans, à l'Électrice d'Hanovre, datée du 9 octobre 1694 :

Vous êtes bien heureuse d'aller chier quand vous voulez ; chiez donc tout votre chien de saoul. Nous n'en sommes pas de même ici, où je suis obligée de garder mon étron pour le soir ; il n'y a point de frotoir [*sic*] aux maisons du côté de la forêt. J'ai le malheur d'en habiter une, et par conséquent le chagrin d'aller chier dehors, ce qui me fâche, parce que j'aime à chier à mon aise, et je ne chie pas à mon aise quand mon cul ne porte sur rien. *Item*, tout le monde nous voit chier ; il y passe des hommes, des femmes, des filles, des garçons, des abbés et des suisses ; vous voyez par là que nul plaisir sans peine, et que si on ne chiait point, je serais à Fontainebleau comme le poisson dans l'eau¹⁰⁸.

La réponse de l'Électrice prend les allures d'une défense et illustration de la merde, en bonne et due forme :

Il faut n'avoir chié de sa vie, pour n'avoir senti le plaisir qu'il y a de chier ; car l'on peut dire que de toutes les nécessités à quoi la nature nous a assujetties, celle de chier est la plus agréable. On voit peu de personnes qui chient, et les médecins ne nous guérissent qu'à force de nous faire chier, et qui mieux chie, plutôt guérit. On peut dire même qu'on ne mange que pour chier, et tout de même qu'on ne chie que pour manger, et si la viande fait la merde, il est vrai de dire que la merde fait la viande, puisque les cochons les plus délicats sont ceux qui mangent le plus de merde¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Dans Jean Hervez [pseud. Raoul Vèze], *La régence galante*, d'après les mémoires, les rapports de police, les libelles, les pamphlets, les satires, les chansons du temps, Paris, Bibliothèque des Curieux, coll. « Les chroniques du XVIII^e siècle », 1909, p. 9-10.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

Cet échange épistolaire probablement plus factice qu'avéré a cependant le mérite de bien mettre en évidence – de façon certes très explicite – le rapport aux déjections corporelles sous l'Ancien Régime. Les fèces et l'hygiène fécale appartiennent à deux domaines, depuis le Moyen Âge : celui, d'abord, d'un réalisme auquel tous les éléments relatifs au quotidien – boire, manger, dormir, la vie au foyer, la façon dont on fait ses besoins naturels, etc. – font partie du grand fonds commun et collectif des farces et fabliaux où le public se reconnaît à travers les faits et gestes des personnages qu'on met en scène ou dont on narre les péripéties ; et celui, ensuite, qui pousse ces faits et gestes jusqu'au grotesque en célébrant les appétits du corps de manière hypertrophiée, à travers la spectacularisation outrée ou du nez, ou des organes sexuels ou de tout ce qui est projeté à l'extérieur du corps. Dans leur réappropriation de cet héritage, les auteurs de théâtre scatologique d'Ancien Régime vont en quelque sorte tempérer l'aspect grotesque en appuyant leurs représentations des fonctions organiques sur un fonds davantage marqué, quoi qu'on en dise, par les raffinements de la culture aulique et basé sur une forme de parodie qui signale de façon tout à fait originale la force du modèle classique sur lequel reposent leurs productions. Le fonds est donc commun, mais son actualisation diffère. Dans ce rapport consubstantiel, on assiste ni plus ni moins à une réélaboration de la culture populaire, dans un contexte indissociable du processus de civilisation et dominé par les cultures savantes et classiques.

Avec des titres tels que *l'Histoire secrète (sic) du Prince Croqu'étron et de la princesse Foirette*, *Le marchand de merde*, parade de Thomas-Simon Gueullette, *L'art de péter*, essai théori-physique et méthodique à l'usage des personnes

constipées, des personnes graves et austères, des dames mélancoliques et de tous ceux qui restent esclaves du préjugé de Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut et *La France constipée ou Paris Foiré, poème odoriférant, suivi de La chiropédie*, à Foiropolis, chez le docteur Chirouec, rue de la Torchette, on réalise à quel point la production littéraire scatologique des Lumières touche à tous les genres. À travers ce florilège, trois éléments attirent l'attention : la quantité prodigieuse et la variété des œuvres scatologiques et un corpus à deux têtes : d'une part, la reconduction assez fidèle de Rabelais et du comique relatif au « bas corporel » médiéval, pour reprendre l'expression consacrée par Bakhtine, que l'on retrouve notamment sur les tréteaux forains et dans une littérature plus populaire et, de l'autre, un répertoire davantage « recherché », délassément de lettrés et où l'on peut lire en arrière-plan une préoccupation nettement plus marquée aux niveaux poétique et stylistique. Il en est ainsi des pièces dont on propose l'examen dans ce chapitre, *Sirop-au-cul, ou l'heureuse délivrance, Le pot de chambre cassé, Caquire et Mitilde*, quatre tragédies en vers au paratexte particulièrement développé et dont l'inspiration classique se manifeste de trois façons différentes : par la pratique de la citation détournée, par la parodie intégrale et par la présence d'un discours pseudo-scientifique sur la médecine et dont Molière aurait pu se flatter d'être le digne instigateur. Le siècle des Lumières n'a rien à envier aux gauloiseries médiévales ; l'*arte cacandi* connaît en effet un épanouissement que seul le XIX^e siècle aura surpassé¹¹⁰.

¹¹⁰ Le XIX^e siècle représente l'âge d'or de la scatologie et de la « compilation », à travers le culte de la bibliographie comme en témoigne la *Bibliotheca scatologica, ou catalogue raisonné des livres traitant des vertus, faits et gestes de très noble et très ingénieux Messire Luc (à rebours), Seigneur de la chaise et autres lieux, mêmement de ses descendants et autres personnages de lui issus*, ouvrage très utile pour bien et proprement s'entretenir ès-jours gras de Carême-Prenant, disposé dans l'ordre des lettres K, P, Q. Traduit du prussien et enrichi de notes très congruentes au sujet, par trois savants

Les paratextes d'une matière coulante...

On peut lire en exergue du *Pot de chambre cassé* ce vers tiré des *Satires* d'Horace : « *Ridendo dicere verum, quid vetat ?*¹¹¹ ». Véritable consécration de la plaisanterie, la veine excrémentielle s'abreuve d'emblée aux sources antiques et savantes. Le paratexte de *Mitilde*, pièce parue pendant l'Empire, est truffé de citations latines destinées principalement à prévenir les mauvaises critiques : « Jusqu'à présent la critique a gardé un silence respectueux ; si elle oseroit proférer un seul mot, je la terrasserois par cette belle sentence : *Requisita naturæ urgentis alvi necessitas*¹¹² ». « Les besoins de la nature tiennent aux nécessités pressantes de l'intestin » : cette belle sentence permet d'afficher un air aussi savant que sérieux en se moquant de tout. S'il est typique de recourir à Horace, Juvénal, Boileau et autres en exergue des œuvres officielles pendant l'Ancien Régime, le versant clandestin s'approprie ce prélude en faveur de la *captatio benevolentia*, mais en l'adaptant à son propos : les vers sont soit judicieusement choisis, soit modifiés, voire inventés de toutes pièces. Le recours au latin assume donc à la fois une fonction d'autorité et une dimension parodique : le poids de la tradition et le caractère obligé des références à celle-ci se heurtent alors au persiflage.

L'appareil paratextuel du répertoire scatologique donne dans une démesure dont cet extrait de l'avis de l'éditeur de *Caquire* résume au mieux la portée : « Pour répondre à la magnificence du sujet, je m'étois d'abord proposé de faire dorer tous

en us, publié à Scatopolis, chez les marchands d'aniterges, l'année scatogène 5850 [1850]. On reconnaît évidemment dans ce titre farfelu l'héritage on ne peut plus clair de Rabelais.

¹¹¹ Horace, *Satires*, Livre I, satire I, vers 24 : « Qui empêche de dire la vérité en riant ? » [je traduis].

¹¹² [Anonyme], *Mitilde*, tragédie en un acte, en vers, par M. ****, à Partis (*sic*), 1808, p. i. Un vers des *Satires de Perse* figure en exergue de la pièce : « *Quidquid calcaverit, hic Rosa fiet* » (« et sur ses pas les roses doivent naître »), (je traduis), *Satire II*, vers 38.

les K et les Q qui se trouvent dans chaque mot de cette parodie ; mais ayant réfléchi que ce seroit vouloir dorer la dorure même, je changeai d'avis¹¹³ ». « Dorer la dorure même » : telle est l'ambition nourrie par les auteurs de ces pièces. Les préfaces, discours préliminaires, avis de toutes sortes, épîtres, costumes des acteurs, noms des personnages et des lieux, s'empilent frénétiquement et tout est ramené aux excréments dans une surenchère d'une invention exceptionnelle ; même le mot « fin » est remplacé par « fi » dans *Caquire*, onomatopée du pet et gage assuré que la variation sur un même thème se poursuit jusque dans les détails les plus anodins... Dans cette surabondance de traits destinés à favoriser la *captatio benevolentiae*, c'est sous l'égide du « bourlet [*sic*] de la chaise percée de Melpomène » ou, mieux encore, des « mânes admirables du Pere du vrai Comique¹¹⁴ », Molière, qu'on demande indulgence dans les épîtres dédicatoires :

Qui plus que vous, Mademoiselle, avoit des droits à cet hommage ?
Jeune, jolie, vessant, pétant, pissant, foirant enfin, et crotant tour-à-tour
comme Caquire, que d'aimables rapports, sans ceux que j'ignore ! A de si
grandes qualités ajoutez l'indulgence, et rien n'égalera le bonheur de celui
qui se fait gloire d'être avec un parfait dévouement, Mademoiselle, Votre
très-humble et très-vessant serviteur¹¹⁵.

Tout est organisé en fonction de mettre à l'avant-scène l'unique matière de ces pièces :

Le cul de mon Héros m'a servi de matière ;
Auteurs à sentiments, ne montez pas plus haut¹¹⁶.

¹¹³ M. de Vessaire, *Caquire*, parodie de *Zaire*, seconde édition considérablement emmerdée, A Chio, de l'Imprimerie d'Avalons, [s.d.], [ca 1784], p. 5. La pièce est attribuée à Benoît-Michel de Comberousse par Clarence D. Brenner, au numéro 4976 de sa *Bibliographical List of Plays in the French Language. 1700-1789*, Berkeley, Edwards Brothers, 1947.

¹¹⁴ « Epître dédicatoire à l'ombre de Molière », dans *Le pot de chambre cassé*, p. 3.

¹¹⁵ « Epître dédicatoire à Mlle Feseluri », dans *Caquire*, *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁶ « Aux auteurs », *Sirop-au-cul ou l'Heureuse délivrance*, Tragédie héroï-merdifique, par Mr. ***, comédien italien, au Temple du Goût, dans *Théâtre de campagne, ou les débauches de l'esprit*, [n.p.].

La qualité de cette matière en fait d'ailleurs la précaution oratoire par excellence dans ces séances d'autolégitimation où le *topos* de l'*humilitas* prend des proportions aussi démesurées que dérisoires :

L'ouvrage que je donne au Public, lui prouvera tout ce que peut la magie poétique. Une main habile sait orner les objets les plus simples des couleurs les plus brillantes ; je ne suis pas surpris du très-grand succès de ma Tragédie ; je suis tout aussi modeste qu'aucun auteur du siècle passé et du nôtre ; mais je ne puis m'empêcher de faire remarquer, avec quelle hardiesse j'ai surmonté les plus grandes difficultés. Non, on ne choisit pas un plus beau plan, on ne fit jamais de vers aussi coulants : les maximes en sont heureuses, les portraits sublimes ; l'intérêt est bien soutenu ; le dénouement nouveau est digne de ce chef-d'œuvre dramatique, qui plaira à tout le monde, mais qui produira surtout des sensations délicieuses sur les gens d'un goût délicat¹¹⁷.

Vers coulants, maximes heureuses, portraits sublimes et dénouement nouveau : le programme ne manque pas d'être prometteur, pour autant qu'on ait un « goût délicat », puisque « C'est au goût, au seul goût qu'il faut borner sa gloire¹¹⁸ ». À peine camouflé derrière la dérision, le *topos* de l'*humilitas* pousse un auteur comme Grandval père à soumettre sa pièce au jugement de l'ombre de Molière, mais surtout à composer un discours préliminaire digne d'un Corneille. Les deux textes qui servent de préambules à sa tragédie renferment des éléments poétiques fort intéressants et présentés dans les règles toutes classiques de l'art. À la faveur d'un retour aux fondements de la dramaturgie classique, Grandval père explique à l'ombre de Molière dépitée de se voir dédier une tragédie que

Les choses sont bien changées depuis que tu nous a abandonnés ; tout est aujourd'hui sans dessus dessous : pourrais-tu donc ignorer que la Tragédie est l'unique moyen de réussir à présent dans le Comique ; que si le grand CORNEILLE, le tendre RACINE ; le touchant LULLY revenoient avec toi dans le monde, votre besogne seroit toute

¹¹⁷ *Mitilde, op. cit.*

¹¹⁸ « Aux auteurs », *Sirap-au-cul, op. cit.*

différente. Tu ne ferois que des Tragédies, Racine que des Comédies ; Corneille des Balets bouffons pour l'Opéra, & Lully des Charivaris. Cette idée folle te rend ta gayeté ; tu fuis avec un sourire ! mon triomphe n'est plus douteux, puisque tu daignes accepter mon hommage¹¹⁹.

Le renversement de l'ordre poétique provoqué par cette idée folle devient l'argument central de son discours préliminaire et Grandval se fait l'écho de son siècle « où, dit-il, rien n'est trouvé beau, s'il n'est déraisonnable ; où rien ne plaît s'il n'est bigarré¹²⁰ ». Plus sérieusement, c'est à un examen de conscience du théâtre que se prête l'auteur du *Pot de chambre cassé* :

Sitôt que les Comédies Larmoyantes ont été goûtées, qu'elles ont banni le ton de la bonne Comédie [...], il falloit nécessairement que le goût de la Tragédie changeât en même tems & qu'on y réussît sans attendrir, ni intéresser le cœur : mais ce n'étoit pas assez pour que le triomphe de Momus fût complet ; il falloit encore des Tragédies pour rire, comme des Comédies pour pleurer¹²¹.

Voici le grand fautif désigné : c'est nul autre que Momus, dieu de la moquerie, qui règne à la tête de ce *mundus inversus* où les Muses accouchent de monstres¹²². Après tout, « ne vaut-il pas mieux se divertir au sein de l'extravagance qu'au sein de la raison ?¹²³ ». Dans un siècle s'édifiant sur le socle de la raison, Grandval père opte résolument pour l'extravagance et s'affaire à « suivre les routes nouvelles que [lui ont] donné les Beaux Esprits à la mode¹²⁴ », mais en ne manquant pas de suivre parallèlement le trajet tracé par ses prédécesseurs. Dans son discours préliminaire, il convoque tour à tour au tribunal de l'extravagance tous les éléments poétiques de sa tragédie. Son sujet, d'emblée, est historique, quoique « pris, écrit-il, d'une Histoire

¹¹⁹ « Epître dédicatoire à l'ombre de Molière », *Le pot de chambre cassé*, *op. cit.*, p.5.

¹²⁰ « Discours préliminaire », *ibid.*, p. 7.

¹²¹ *Ibid.*, p. 8.

¹²² Grandval vise bien évidemment le drame bourgeois.

¹²³ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 10.

peu connue & que j'ai entièrement falsifiée¹²⁵ ». Quant à la vraisemblance, c'est une « traîtresse qui gêne trop [& qui] rétrécit le génie¹²⁶ ». Au sujet de la règle des trois unités, Grandval y va d'un plaidoyer très senti en faveur de l'imagination :

Secouons les préjugés en Poésie comme nous les avons subjugués en Philosophie. Pourvû que nous excitions la curiosité, la surprise, l'admiration, qu'importe du reste ? Laissons le radoteur ARISTOTE, le benêt HORACE, le pesant d'AUBIGNAC, le pédant DESPREAUX, chercher, indiquer les causes & l'effet du plaisir que font les beaux Poèmes. [...] Nous ravissons nos Spectateurs, nous les pétrifions par nos sublimes métaphores, nos grands mots, nos événemens imprévûs & inconcevables [...] ¹²⁷.

Amphigouri et persiflage s'amalgament dans ce contre-discours d'une anti-tragédie dont on annonce des coups de théâtre grandioses et dont on vante surtout le merveilleux. Les aventures « historiques » survenues dans les royaumes de Foirance, de Cacapholis ou de Merdechine font voir jusqu'où l'on porte le culte de la « matière ». Les auteurs de pièces scatologiques se surpassent non seulement dans l'*inventio* et dans le détail des lieux et noms de personnages, mais les éditions donnent également à voir, littéralement, toutes ces particularités, comme en témoigne ce tombeau de Vessaire¹²⁸ qui figure en frontispice de *Caquire* :

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

¹²⁸ La légende sur le tombeau indique ceci : « Passant qui que tu sois arrête, / Lis ces vers et sois convaincu / Que s'il faisoit mal ceux de tête, / Il faisoit fort bien ceux de cu ».



L'ombre de Molière... et des canons

*La citation est contact, frottement,
corps à corps ; elle est l'acte
qui met la main à la pâte – à papier.*
Antoine Compagnon

La paternité de *Sirop-au-cul* et du *Pot de chambre cassé* est difficile à déterminer avec certitude. Quoique l'on attribue la première à Grandval fils et la seconde au père, il n'est pas impossible que ces textes aient été écrits en

collégialité¹²⁹, voire en famille, car on retrouve dans ces deux pièces les procédés particuliers d'écriture du père comme du fils. Alors que le père invente à plaisir des genres combinés ou inversés et qu'il pratique avec une rare dextérité la décontextualisation de fragments empruntés à des textes canoniques, le fils livre pour sa part une bataille acharnée, mais toujours amusante, aux vers et aux valeurs du théâtre classique, en particulier celui de Corneille. Le père opère toujours en suivant le même *modus operandi*, c'est-à-dire en créant des genres hybrides, comme la « tragi-héroï-polico-comique » dans *l'Oracle, ou le Muphti rasé*, le « poème héroïque, comique et tragique » dans *Cartouche, ou le vice puni* ou encore une « comédie pour pleurer ou tragédie pour rire » dans le cas du *Pot de chambre cassé*. Le sous-titre de *Sirop-au-cul, ou l'Heureuse délivrance* s'inscrit dans l'esprit amphigouristique du père, puisqu'il s'agit d'une « tragédie héroï-merdifique ». Passé maître dans l'art de l'emprunt et illustrant par le fait même une mémoire des textes dramatiques absolument impressionnante, Grandval père avait déjà en 1725, avec *Cartouche, ou le Vice puni*, fait l'expérimentation de la pratique de la citation détournée : « J'ai affecté de prendre quantité de vers des meilleures pièces de théâtre et autres ouvrages, que j'ai semés le plus qu'il m'a été possible, pour en relever le peu de mérite¹³⁰ ». Or, on retrouve ce procédé de réensemencement et d'innutrition dans *Sirop-au-cul*.

¹²⁹ Hemery, inspecteur de la Librairie, indique dans son *Journal* que Morand pourrait être l'auteur du *Pot de chambre cassé* : « Morand est aussi auteur d'une pitoyable comédie intitulée : Le Pot de Chambre cassé, polissonnerie seulement imprimée le 24 juillet 1749 ». Ms Bnf naf 10785, f° 175. Pierre de Morand (1701-1757), avocat, fut poète et auteur dramatique. Il est l'un des fondateurs du *Journal encyclopédique*.

¹³⁰ Cité dans l'article « Grandval père » du *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « La Pochothèque », 1995, p. 553.

En même temps, les similitudes entre la première scène de la *Comtesse d'Olonne*, pièce érotique en un acte, et l'ouverture du *Pot de chambre cassé* invitent à considérer très sérieusement l'hypothèse d'œuvres écrites en famille. D'une part, les contemporains ont attribué la *Comtesse d'Olonne* à Grandval père uniquement, quoiqu'on y présente une parodie de la scène du soufflet du *Cid* de Corneille, cible privilégiée et procédé typique du fils. Or, le père emprunte et le fils parodie. D'autre part, les deux scènes d'ouverture présentent, pour la *Comtesse d'Olonne*, une parodie de la première scène de la *Mariamne* de Tristan l'Hermitte et, pour le *Pot de chambre cassé*, un emprunt littéral de plusieurs éléments de cette même scène. La *Mariamne* fait partie des pièces les plus pillées par le père, alors que, chez Grandval fils, on ne la retrouve que dans *La comtesse d'Olonne*, parodiée davantage que copiée. Qu'on en juge d'après ces parallèles :

Mariamne : Herode, *s'éveillant en sursaut*.

Fantosme injurieux qui troubles mon repos,
 Ne renouvelle plus tes insolens propos ;
 Va dans l'ombre éternelle, ombre pleine d'ennui,
 Et ne te mesle plus de censurer ma vie :
 Je suis assez sçavant en l'art de bien regner,
 Sans que ton vain courroux me le vienne enseigner ;
 Et j'ay trop seurement affermy mon Empire
 Pour craindre les mal-heurs que tu me viens predire :
 Je donneray bon ordre à tous les accidens
 Qui n'estans point preveux, perdent les imprudens.
 Mais quoy le front me suë, & je suis hors d'haleine :
 Mon ame en ce repos a trouvé tant de peine
 A se desabuser d'une facheuse erreur
 Que j'en suis tout émeu de colere & d'horreur,
 Hola¹³¹.

¹³¹ Tristan l'Hermitte, *La Mariamne* (ou *Mariane*), tragédie, seconde édition revue et corrigée, à Paris, chez Augustin Courbé, 1637, Acte I, sc. 1, p. 17-18.

Le pot de chambre cassé : La princesse seule. Elle entre sur le Théâtre toute effrayée, sortant de son lit ; elle est en *Pet-en-l'air* & en *Cornette de nuit*.

*Phantôme injurieux qui troubles mon repos,
Ne recommence plus tes insolens propos ;
De quoi te mêles-tu de critiquer ma vie ?
Je suis veuve ; je veux vivre à ma fantaisie
Je ne t'ai point tué ; que me reproches-tu ?
Ne puis-je m'enflammer sans blesser ma vertu ?
Mais, quoi, le front me suë, & je suis hors d'haleine !
Mon ame, en ce sommeil, a trouvé tant de peine,
Qu'elle est émuë encor de colere & d'horreur.
Hola, quelqu'un...¹³²*

La comtesse d'Olonne : Argénie, croyant voir l'ombre du Duc de Candale son premier amant.

Fantôme impérieux qui viens mal-à-propos
Condamner mes plaisirs et troubler mon repos,
Va porter aux enfers ta noire jalousie,
Et ne te mêle plus de censurer ma vie.
Chargé de tant d'horreurs, de quoi t'avises-tu
De revenir ici me prôner la vertu ?
Ne te souvient-il plus que je suis une femme,
De qui le con brûlant sent la plus vive flamme,
Et que de ton vivant, loin de me soulager,
Cruel, tu débandois à me faire enrager ?
Non, je ne te crains plus, tes menaces sont vaines,
Par ton heureux trépas la mort brisa mes chaînes :
Depuis ce doux moment prodiguant mes faveurs,
J'ai dans mes intérêts réuni tous les cœurs ;
Il faut foutre ou mourir¹³³.

On le voit clairement, les deux procédés diffèrent : alors que les premiers mots de la *Comtesse d'Olonne* font écho à cette scène canonique du songe d'Hérode chez Tristan l'Hermitte, la cassure que cause l'intrusion du « con brûlant » d'Argénie infléchit vers la parodie. La *Mariamne* sert de pièce-prétexte pour parodier le songe,

¹³² Grandval père, *Le Pot de chambre cassé*, op. cit., sc. 1, p. 21.

¹³³ Grandval fils, *La Comtesse d'Olonne* (ca 1738), dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, Bnf Enfer 779-780, sc. 1.

procédé tragique aux règles convenues. Dans le cas du *Pot de chambre cassé*, en revanche, l'emprunt est plus fidèle à l'hypotexte et le détournement se fait sans volonté d'écarter ; de pièce-prétexte, la scène du songe d'Hérode devient en quelque sorte un *exemplum* qu'on reconduit faute de pouvoir le dépasser.

Les vers et fragments qui ont été pillés pour être employés dans la composition du *Pot de chambre cassé* font appel à une mémoire prodigieuse et témoignent de façon tout à fait remarquable d'une capacité mnésique indissociable de la théâtromanie : non seulement aime-t-on monter sur les planches au siècle des Lumières, mais encore les contemporains assistent-ils à plusieurs représentations d'une même pièce, jusqu'à en retenir des passages entiers. Grandval père se surpasse dans cette pièce : en un seul acte composé de quinze scènes, l'on peut reconnaître plus de vingt-cinq titres de quinze auteurs différents, allant de Corneille, Racine et Voltaire à Campistron, Marmontel, Crébillon père, Reignard et Morand, pour ne nommer que ceux-là. Tout y passe, de la *Sémiramis* à *Mithridate*, des *Indes galantes* à *Pyrame et Thisbé*. Le tableau suivant, où l'on n'a rapporté que la moitié des références, permet d'ailleurs de se représenter l'ampleur de ces emprunts.

Auteur, titre	Vers pillés + variantes chez Grandval (≈)
Tristan l'Hermitte, <i>Mariamne</i> (1636)	<ul style="list-style-type: none"> ● Songe d'Hérode (acte I, sc. 1). Presque tous les vers du songe sont éparpillés dans la pièce. ● Moi ? je dis que je tremble ! (Salomé à Hérode, acte I, sc. 3)
Jean Racine, <i>Iphigénie</i> (1674)	<ul style="list-style-type: none"> ● C'est vous-même, Seigneur ! Quel important besoin Vous a fait devancer l'aurore de si loin ? (Arcas à Agamemnon, acte I, sc. 1) ≈ Quelle vapeur <i>Vous a fait devancer</i> le réveil de l'aurore ?
Pierre Corneille, <i>Polyeucte</i> (1641)	A raconter ses maux souvent on les soulage (Stratonice à Pauline, acte I, sc. 3)
Marmontel, <i>Denys le Tyran</i> (1748)	<ul style="list-style-type: none"> ● J'entends des cris, des pleurs & des gémissements Des serpens de l'effroi ● C'en est fait. L'éclair brille : La foudre va partir (Arétie, acte V, sc. 8) ≈ <i>L'éclair brille ; tremblez ; la foudre va partir.</i> ● Aux cœurs lâches & bas Laissons la trahison & les assassinats ≈ Qui, moi ! <i>je laisse aux cœurs lâches et bas</i> <i>La noire trahison & les assassinats</i>
Voltaire, <i>Sémiramis</i> (1748)	Plus les nœuds sont sacrés, plus les crimes sont grands (Sémiramis à Otane, acte I, sc. 5.)
Marmontel, <i>Aristomène</i> (1749)	Du devoir il est beau de ne jamais sortir ; Mais plus beau d'y rentrer avec le repentir. (acte V.)
Crébillon père, <i>Rhadamiste et Zénobie</i> (1711)	Et le songe finit par un coup de tonnerre.
Voltaire, <i>Nanine</i> (1749)	<ul style="list-style-type: none"> ● Ah ! Croyez-moi, l'esprit ne s'apprend pas. (Le Comte à Nanine, acte I, sc. 7) ≈ L'Esprit ne s'apprend pas ● Je vous l'ai dit, l'amour a deux carquois (Le Comte à la Baronne, acte I, sc. 1) ≈ On l'a tant répété : <i>l'amour a deux carquois</i>
Racine, <i>Andromaque</i> (1667)	<ul style="list-style-type: none"> ● J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui : Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui. (Andromaque à Pyrrhus, sc. 4) ≈ <i>Je veux me dissiper un moment avec lui ;</i> <i>Je ne l'ai point encore étrenné d'aujourd'hui.</i> ● Coutât-il tout le sang qu'Hélène a fait répandre, Dussé-je après dix ans voir mon palais en cendre, Je ne balance point, je vole à son secours. Je défendrai sa vie aux dépens de mes jours. (Pyrrhus à Andromaque, acte I, sc. 4) ≈ <i>Coûtât-il tout le sang qu'Helene a fait répandre ;</i> <i>Düssai-je, après dix ans, voir mon Bidet en cendre ;</i> <i>Je ne balance point, je vole à ton secours ;</i>

	<p><i>Je défendrai ta gloire aux dépens de mes jours !</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ? De quel côté sortir ? D'où vient que je frissonne ? Quelle horreur me saisit ! Grâce au ciel j'entrevois... Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi ! [...] <p>Quoi ! Pyrrhus, je te rencontre encore ? Trouverais-je partout un rival que j'abhorre ? (Folie d'Oreste, acte V, sc. 5)</p> <p>≈ <i>Mais quelle affreuse nuit tout à coup m'environne ! Quelle horreur me saisit ! d'où vient que je frissonne ? Grâce au Ciel, on m'entr'ouvre un chemin aux enfers ! [...]</i></p> <p><i>Quoi, Propet, je te rencontre encore ? Trouverai-je par-tout un puant que j'abhorre ?</i></p>
Voltaire, <i>Zaïre</i> (1732)	<p>Obéis, et ne réplique pas (Orosmane à Corasmin, acte V, sc. 10)</p> <p>≈ <i>Apporte-le, Merdine, & ne réplique pas.</i></p>
Racine, <i>Britannicus</i> (1669)	<p>Belle, sans ornements, dans le simple appareil D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil. (Néron à Narcisse, acte II, sc. 2.)</p>
Racine, <i>Mithridate</i> (1673)	<p>Je l'aime, et ne veux plus m'en taire, Puisqu'enfin pour rival je n'ai plus que mon frère. (Xipharès à Arbate, acte I, sc. 1)</p> <p>≈ <i>Oui, Prince, je l'adore, & ne veux plus m'en taire, Puisqu'enfin je suis veuve, & n'ai ni pere ni mere.</i></p>
Thomas Corneille, <i>Ariane</i> (1672)	<p>De l'univers entier je ne voulais que toi. Pour toi, pour m'attacher à ta seule personne, J'ai tout abandonné, repos, gloire, couronne ; (Ariane à Thésée, acte III, sc. 4)</p> <p>≈ <i>Apprenez que ce Pot est l'univers pour moi ; Pour lui, pour conserver l'éclat qui l'environne ; Je sacrifierois tout ; repos, gloire, couronne</i></p>
Pierre de Morand, <i>Childéric</i> (1636)	<ul style="list-style-type: none"> • Tenter est des Mortels, réussir est des Dieux (acte IV, sc. 8) • En tumulte à grands cris ils marchent vers ces lieux ; Rien ne peut du Palais leur fermer le passage ; Vos Gardes renversés vous livrent à leur rage (Gontaris à Clovis, acte V, sc. 8)
Campistron, <i>Alcibiade</i> (1685)	<p>Ah ! Lorsque pénétré d'une amour véritable, [...] Dans ses tendres instants j'ai toujours éprouvé</p> <p>Qu'un mortel peut sentir un bonheur achevé. (Alcibiade à Amintas, acte I, sc. 3)</p> <p>≈ <i>Ah, lorsque gémissant d'un besoin véritable, J'ai pu faire à mon aise un Grand-tour délectable, Dans ces tendres instans, j'ai toujours éprouvé Qu'un mortel peut sentir un bonheur achevé !</i></p>
Corneille, <i>Le Cid</i> (1636)	<p>Pleurez, pleurez mes yeux et fondez-vous en eau ! (Chimène, acte III, sc. 2)</p>

Ce tableau est en lui-même éloquent. Dans son discours préliminaire, alors qu'il en arrive aux commentaires sur la versification, voici d'ailleurs comment Grandval père explique la raison pour laquelle plusieurs vers apparaissent en italique dans sa pièce :

[M']étant attaché avec un soin extrême à la versification comme à la partie la plus essentielle & qui seule aujourd'hui fait tous les succès au Théâtre, on m'a fait voir que les vers que je croyois les plus beaux & les plus heureux, étoient presque mot pour mot épars dans les plus belles Tragédies anciennes & modernes : on m'en a fait voir de plus de quarante Pièces différentes¹³⁴. Que l'on juge de ma surprise & de mon désespoir à cette nouvelle assommante ! Quel admirable coup de Théâtre ! Quel parti prendre ? Il falloit pourtant renoncer à un Chef-d'œuvre tout fait, ou le recommencer. Quelle situation pour un Auteur qui a sué sang & eau ! [...] Un ami charitable a sçû m'en tirer sans assassiner personne. Il m'a prouvé clairement, par cette singulière rencontre, combien mes vers étoient excellens, puisqu'ils étoient consacrés par l'admiration générale & non interrompue, ou de plusieurs années, ou du moins d'un grand nombre de représentations ; & flattant en même temps une vertu peu commune parmi Messieurs les Auteurs, mais dont j'ose me piquer (la modestie) il m'a fait comprendre qu'en faisant imprimer d'un caractère différent les vers que d'autres avoient faits avant moi on n'auroit rien à me reprocher, & que mon Ouvrage ne perdrait rien de sa beauté [...]. J'ai suivi ce conseil, & j'ai fait imprimer en lettre italiques tout ce que je n'avois composé qu'en second ; non que j'ose assurer que je sois le premier Auteur de tout ce qui est d'un autre caractère¹³⁵.

Ces « plagiats involontaires¹³⁶ » qu'il se flatte d'avoir « composé en second » s'empilent et s'entremêlent au gré des vers et des situations. Parfaitement intégrés à leur nouveau contexte, les extraits « consacrés par l'admiration générale » apparaissent tout d'un coup sous un jour nouveau, ici, par exemple, lorsque Propet

¹³⁴ Certains vers et fragments en italiques m'ont été impossibles à retracer et le nombre de quarante n'est peut-être pas exagéré.

¹³⁵ Grandval père, *Le pot de chambre cassé*, *op. cit.*, p. 15-16.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 17.

entreprenant de détruire tous les pots de chambre du palais de la princesse Foirantine,
dans un courroux digne des plus grands maîtres du tragique :

PROPET

*Frappez, frappez, Amis, ne vous laissez jamais ;
Et brisez sans quartier tous les Pots du Palais !
Du bruit de ma vengeance effrayez tout le monde ;
Qu'au fracas de ces Pots, partout l'écho réponde !
Et nous, cherchons l'objet de mon ressentiment.*

MERDINE, *à part.*

Ils cassent tous les Pots, où pisser à présent !

PROPET, *fouillant par-tout.*

Dieux, ne permettez pas qu'il échape à ma rage !
Echellons, s'il le faut, au quatrième étage.
Perçons, de ce Palais le plus sombre réduit...
De ce côté je crois entendre quelque bruit.

(il aperçoit Merdine.)

Du Dieu que je poursuis, c'est la digne Prêtresse...
Où pourrai-je trouver le Pot de la Princesse ?
Parle.

MERDINE *avec fierté.*

Qui, moi ! *je laisse aux cœurs lâches & bas
La noire trahison & les assassinats.*

PROPET

Jamais dans des vaincus a-t-on vû tant d'audace !
Insolente, mon bras...

(il menace Merdine d'un soufflet.)

MERDINE *mettant ses poings sur les rognons.*

Je ris de ta menace ;
Tu n'es qu'un fanfaron ; je me moque de toi.

PROPET *bien fierement.*

Suivante, *oubliez-vous que vous parlez à moi ?*

MERDINE

A vous soit ; beau muzeau, pour qu'il me fasse taire.

PROPET *voulant la saisir.*

Ah, je t'arracherai ta langue de vipere !

Convoquant tour à tour le prologue des *Indes galantes*, *Denys le Tyran* de Marmontel, *Pertharite* de Corneille et les *Folies amoureuses* de Reignard, Grandval père opère un détournement ludique où les vers passés à l'histoire comme des *exempla* du sens tragique reprennent vie dans un contexte trivial où les pots de chambre constituent l'unique pivot d'une intrigue qui se termine dans une rare allégresse, alors qu'on remplace le pot de chambre cassé et qu'on remplit à l'envi un nouveau pot de porcelaine dorée. La pratique de la citation détournée, telle qu'on la retrouve chez Grandval père, n'est pas dénuée de parodicité ; même sans subir de modification majeure, l'introduction de vers canoniques dans une situation grossière et le « contraste entre leur texte d'origine et leur texte d'“arrivée” [suffit] à produire l'effet comique¹³⁷ ». Toute tension tragique est ainsi désamorcée par la présence excessive du pot de chambre.

Alors que le *Pot de chambre cassé* présentait une intrigue somme toute assez légère et sortant à peine des règles du bon goût, la tragédie de *Sirop-au-cul, ou l'Heureuse délivrance* pousse un peu plus loin dans l'insertion burlesque de vers connus, dans la surenchère excrémentielle et dans l'expression d'une gloire plus intestinale que guerrière. Sirop-au-cul, roi de Merdenchine, vient d'hériter du trône, mais se trouve dans une indisposition particulière :

Je viens de remporter une grande Victoire,
Mais quels sont les Lauriers entés sur une foire !
D'un Etat florissant à peine l'héritier,
Je régne, je triomphe, & ne fait que chier¹³⁸.

¹³⁷ Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007, p. 32.

¹³⁸ Grandval fils, *Sirop-au-cul, ou l'heureuse délivrance*, tragédie héroï-merdifique, par M****, comédien italien, au Temple du Goût, [s.d.], dans *Théâtre de campagne, ou les débauches de l'esprit*, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 4.

Il convoque « quatre Docteurs pleins de sens & lumière », Scavantinet, Barbarisme, Artichaud et Pecorus, pour « arrêter [sa] farouche matière¹³⁹ ». Les docteurs, aussi compétents et érudits par ailleurs que les Diafoirus père et fils, y vont de leur diagnostic, ici, une « humeur récalcitrante altiére », là, une bile à détacher et du sang, évidemment, à purger. Mais rien ne vaut l'observation attentive, comme en fait foi l'une des nombreuses et délirantes didascalies de la pièce : « *Les Médecins délayent avec leurs doigts la matière qu'il est dans le pot de chambre, & avec gravité la goûtent par trois fois*¹⁴⁰ ». Arrive alors Coulœuvre l'apothicaire, seringue en main, prêt à donner le clystère, et le roi de Merdenchine est d'ores et déjà soulagé :

J'aime à vous contempler l'instrument en vos mains ;
 Vous êtes un Héros, l'effroi des culs humains ;
 Mais soit votre grand art, votre esprit, ou vos graces,
 Je sens déjà le mien prêt à vous rendre graces¹⁴¹.

Mais les avis des médecins diffèrent. Barbarisme voudrait coudre le cul du roi, Artichaud pense au contraire qu'il faudrait « ouvrir encore plus le derriere¹⁴² », tandis que Pecorus attribue sa foire à la peur et au courroux du ciel :

C'est à nous que les Dieux ont commis la puissance
 D'apporter *per malum malo* de l'indulgence, [...]
 Sur le bout de mes doigts je sçais la Médecine :
 Toujours il faut du mal aller à la racine¹⁴³.

En bref, il faut opérer, mais Scavantinet est d'un tout autre avis : Sirop-au-cul devrait faire un « tour de casserole », puisque

De la masse du sang vient toute maladie ;

¹³⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴¹ *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 17-18.

¹⁴² *Ibid.*, p. 19.

¹⁴³ *Ibid.*

Sans cesse notre Roi foire comme un perdu,
 Sans contredit, Messieurs, c'est un sang corrompu¹⁴⁴.

La Faculté se décide finalement à donner le lavement, mais par devant. On tamponne alors le cul du roi, on le fait monter sur une chaise, on lui vide la canule dans la bouche et, « *pendant cette cérémonie les quatre Médecins, leurs lunettes sur leur nez, regardent attentivement si rien ne coule à travers le tampon qui saute en l'air, & le remède leur rejaillit au visage ; transportés de joie ils entourent le Roi & chantent en branle*¹⁴⁵ ». L'allégresse est totale, le roi est guéri. Mais, coup de théâtre, le voilà maintenant constipé, ce qui nous vaut au passage une leçon de poésie destinée à rappeler le respect que l'on doit à l'unité de temps :

Je suis un pauvre Sire, hélas, pour mon état.
 Tout foireux ce matin j'étois à l'agonie,
 Et constipé ce soir je vais perdre la vie...
 Dois-je subir le sort d'un si cruel destin¹⁴⁶ ?

Sirop-au-cul est au désespoir, mais Étronie revient de consulter l'Oracle :

Dans l'instant, a-t-il dit, le Roi perd la lumière ;
 Si, sans perdre de temps, on lui souffle au derrière,
 Les destins ont écrit qu'il reverroit le jour.

Tout le monde, y compris les médecins, refusent les ordres de l'Oracle, si bien que c'est Étronie elle-même qui exécute l'opération :

*La Princesse ouvre le fond du Théâtre où l'on voit Sirop-au-cul sur un lit de repos, elle fait signe aux Gardes de soulever le Roi : quand il est assez élevé elle lui souffle au cul à plusieurs reprises, on voit en même temps un étron bien dodu tomber sur le nez de la Princesse, elle l'ôte fort proprement de la main droite, & l'apporte en triomphe au bord du Théâtre, ce qui rend stupéfaits les Médecins & les Confidens*¹⁴⁷.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁴⁶ *Ibid.*, Acte III, sc. 2, p. 33.

¹⁴⁷ *Ibid.*, sc. 10, p. 46.

Le roi revient miraculeusement à la vie et, adoptant un ton où éclate sa magnanimité, il décrète enfin :

Mes indignes Sujets méritent le trépas...
 Mais remettons aux Dieux à punir les ingrats.
 Oui, puisque dans ce jour, je prends un nouvel être ;
 Que ma clémence, ici, se fasse reconnoître ;
 Et pour la signaler aux yeux de l'Univers,
 Bien loin de les charger d'opprobres & de fers,
 Le Ciel m'inspire un trait digne enfin qu'on l'admire,
 Je vais en miel pour eux convertir leur martyre :
 Cet étron qu'on devroit conserver chèrement,
 Et tout fumant, aux Dieux offrir en cet instant,
 Qu'il n'en soit plus parlé par faveur efficace
 Mangez-le proprement pour sceau de votre grâce¹⁴⁸.

Tout est bien qui finit bien : tandis que les médecins et confidents se régalent, le roi peut enfin épouser sa maîtresse ; il « étoit mort, [il] est vivant & n'a plus mal au cu¹⁴⁹ ».

Combinant dans un rare délire le souvenir hyperbolique de Rabelais et de Molière, cette tragédie présente en réalité deux histoires superposées : les épisodes très détaillés de l'état intestinal du roi que l'on vient de parcourir à la faveur du résumé, mais également le récit d'événements rapportés (pour conserver les règles d'unité de temps et de lieu) par Dégoûtant, Capitaine des gardes et Morvenbouche, confident de Sirop-au-cul, sur les affaires du royaume. Et c'est là, précisément, que se donne à lire la pratique de la citation détournée au profit d'un dérapage scatologique beaucoup plus parodique que dans *Le pot de chambre cassé*, qui met en scène la dualité entre la gloire et la foire, et qui neutralise drôlement toute prétention au tragique en donnant dans la surenchère. À la scène 9 du troisième acte, Dégoûtant

¹⁴⁸ *Ibid.*, sc. 11, p. 48.

¹⁴⁹ *Ibid.*

vient soutenir son roi affligé d'une constipation qui pourrait bien causer son trépas.

Et voici la réaction de Sirop-au-cul :

Hélas, il est trop vrai que la fureur m'anime,
 Et je sens que les Dieux m'en rendront la victime ;
 Mais pour tenter secours j'irai jusqu'aux enfers,
 Et prétens par mes cris étonner l'Univers.
Fuyons sans hésiter, dans la nuit infernale...
Mais que dis-je ? un foireux y tient l'urne fatale,
Le sort, dit-on, l'a mise en ces pûantes mains
Minos juge aux enfers tous les breneux humains¹⁵⁰.
 Que diront mes ayeux à ma sèche arrivée !
 Ils ont avec honneur fini leur destinée ;
 Et quoique constipés, en terminant leur sort ;
 N'ont-ils pas d'un étron payé leur passeport ?
Ah ! combien frémira l'ombre de mon cher Pere¹⁵¹ !
 Que faute de chier j'abandonne la terre.
Mon cul ne peut nier tous ses forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers.
Que dira ce foireux à ce spectacle horrible ?...
Je crois voir de sa main tomber l'urne terrible¹⁵² ...
Cachons-nous néanmoins dans l'éternelle nuit...
Quelle triste clarté dans ce moment me luit !...
 Je ne me trompe pas, j'aperçois mon grand-pere...
Que vois-je dans ses mains ?... un étron de ma mere...
Tout fumant... de chier il me prescrit la Loi...
Dieux ! quels ruisseaux de merde en ces lieux j'entrevois¹⁵³ !...
 Ah ! le Ciel irrité me reproche ma foire ;
 Les Dieux de m'en guérir vouloient avoir la gloire.
 Mais, quoi, tout disparoît & mon pere me fuit...
 Pour un mauvais étron après tout que de bruit !
 Il vaut mieux succomber, n'importe à quel supplice.
Le Roi tombe dans les bras des confidens, &
continüe à voix basse.
Du crime de mon cu, mon cœur n'est point complice¹⁵⁴ ...

¹⁵⁰ Racine, *Phèdre*, acte IV, sc. 6 : « Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale. / Mais que dis-je ? Mon père y tient l'urne fatale ; / Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains : / Minos juge aux enfers tous les pâles humains ».

¹⁵¹ *Ibid.* : « Ah ! combien frémira son ombre épouvantée ».

¹⁵² *Ibid.* : « Contrainte d'avouer tant de forfaits divers, / Et des crimes peut-être inconnus aux enfers ! / Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible ? / Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible ».

¹⁵³ Racine, *Andromaque*, acte V, sc. 5 : « Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ? / De quel côté sortir ? D'où vient que je frissonne ? / Quelle horreur me saisit ! Grâce au ciel j'entrevois... / Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi ! ». Cette dernière scène d'*Andromaque* était déjà pillée par Grandval père dans *Le Pot de chambre cassé*.

¹⁵⁴ Crébillon père, *Électre*, acte IV, sc. 9 : « Du crime de ma main mon cœur n'est point complice ».

Je vais quoiqu'il en soit, rejoindre mes ayeux,
Et fais à mes amours mes très-humbles adieux.

Si l'utilisation de l'italique marquait, dans *Le Pot de chambre cassé*, une exacte fidélité aux vers pillés dans la mesure où chaque mot différeant du texte-source s'écrivait en caractères romains, ici, en revanche, l'italique se répand avec négligence, ajoutant du même coup une pointe parodique qui écorche *Phèdre*, *Andromaque* et *Électre*. Les « pâles humains » se font « breneux » et les ruisseaux de sang se transforment en ruisseaux de merde. La grande pompe tragique devient ridicule et risible ; ainsi, quand Étronie recueille l'étron de son roi, elle reproduit les gestes de Cornélie dans *La mort de Pompée*. Tandis que Pompée parlait aux cendres de son époux si cher, Étronie tient le même discours, mais à la merde de son amant : « *O vous, à mon bonheur objet sensible & tendre*¹⁵⁵ ». Dès lors que les valeurs héroïques passent du cœur à l'anus et que les humeurs entériques constituent le sujet central, la constipation et la foire invitent à tous les détournements imaginables. Ils atteindront leur apogée dans la parodie de la *Zaïre* de Voltaire : *Caquire*.

Le duel perpétuel : constipés contre foireux

Dans la tragédie du XVIII^e siècle, les temps sont au « *pathos* intime¹⁵⁶ ». Spectaculaire et dramatique – flirtant même parfois avec le mélodrame –, le théâtre tragique cherche les effets et vise le pathétique. L'article du chevalier de Jaucourt pour l'*Encyclopédie* en témoigne d'ailleurs, évoquant « ces secousses violentes &

¹⁵⁵ *Sirop-au-cul*, *op. cit.*, acte III, sc. 11, p. 47. Corneille, *La mort de Pompée*, acte V, sc. 1 : « O vous, à ma douleur objet terrible et tendre ».

¹⁵⁶ Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 35.

ces frémissements du théâtre qui forment le vrai tragique¹⁵⁷ ». Des spectacles terribles d'un Crébillon père aux tragédies d'un Voltaire caractérisées par l'émotion et l'action, la sensibilité se propage sur la scène. Cet univers « triomphe dans le recours au pathétique et ne cesse de susciter les larmes des spectateurs¹⁵⁸ ». Voltaire lui-même prétendra que « le vrai mérite, le grand bien des spectacles » est de « faire répandre “des larmes vertueuses”¹⁵⁹ ». Avec les malheurs de la jeune Zaïre, le parterre se livrera de fait à ce « plaisir pur et simple des larmes¹⁶⁰ » : « quelle que soit la part de la politique ou du spectacle dans une *Inès de Castro* et une *Zaïre*, il s'agit de faire pleurer, voire sangloter¹⁶¹ ».

Mais, en même temps, de tous les tragédiens du XVIII^e siècle, Voltaire est l'auteur qui incarne sans doute le mieux la manière dont se prolongent les conventions héritées du Grand Siècle et qui trouvent en sa figure une nouvelle autorité. Cependant, ce grand admirateur de Racine voit dans la dramaturgie classique « un double défaut » : « la tragédie française – ce modèle dont devrait s'inspirer l'étranger – souffre [...] [d']une carence d'action et [d']une hypertrophie de galanterie douceuse¹⁶² ». Dès lors qu'il découvre à Londres, chez Shakespeare, « la grandeur du spectacle [et] l'action poignante¹⁶³ », Voltaire entend faire de la tragédie « un théâtre d'action, nourri d'histoire et de philosophie, fertile en effets

¹⁵⁷ Louis Chevalier de Jaucourt, « Tragédie », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1765, t. 16, p. 513.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Cet extrait de la *Correspondance* de Voltaire (Édition de Moland, t. XIX, p. 572) est cité par Jean Rohou, *op. cit.*, p. 263.

¹⁶⁰ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Voltaire, *Zaïre, Le fanatisme ou Mahomet le prophète, Nanine ou l'homme sans préjugé, le café ou l'Écossaise*, introduction, présentation des pièces, notes, chronologie et bibliographie par Jean Goldzang, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 31.

¹⁶³ Article « Tragédie », *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « La Pochothèque », p. 1287.

pathétiques, mais d'une dramaturgie régulière et d'un style raffiné¹⁶⁴ ». Toutefois, l'omniprésence, dans le théâtre classique, d'une passion caractérisée par la fadeur et par conséquent mal adaptée aux exigences tragiques embarrasse toujours celui qui « ambitionnait d'imposer au goût français une tragédie sans amour¹⁶⁵ ». Ce n'est qu'avec la création de *Zaïre* en 1732 que Voltaire abordera de front cette passion qui, auparavant, l'embarrassait. Voici d'ailleurs ce qu'il écrit la même année à M. de La Roque :

Zayre est la première pièce de théâtre, dans laquelle j'aie osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon cœur. C'est la seule tragédie tendre que j'aie faite. Je croyais même dans l'âge des passions les plus vives, que l'amour n'était point fait pour le théâtre tragique. Je ne regardais cette faiblesse que comme le défaut charmant qui avilissait l'art de Sophocle. Les connaisseurs qui se plaisent plus à la douceur élégante de Racine qu'à la force de Corneille me paraissent ressembler aux curieux qui préfèrent les nudités du Corrège au chaste et noble pinceau de Raphaël. Le public qui fréquente les spectacles, est aujourd'hui plus que jamais dans le goût du Corrège. Il faut de la tendresse et du sentiment¹⁶⁶.

À coup sûr, Voltaire a gagné le pari du sentiment. Il suffit, à cet égard, de relire ces quelques lignes de Condorcet, en 1789 : « Jamais un amour plus vrai, plus passionné n'avait arraché de si douces larmes¹⁶⁷ ». Même La Harpe, dans un esprit très néo-classique, renchérit, en 1803, dans son *Cours de littérature*, en célébrant ici « la plus belle tragédie du théâtre français », là, « la plus touchante de toutes les tragédies qui existent », voire « l'ouvrage le plus éminemment tragique que l'on ait jamais

¹⁶⁴ Jean Rohou, *op. cit.*, p. 268.

¹⁶⁵ Article « Tragédie », dans *op. cit.*

¹⁶⁶ Cité dans Jean Goldzink, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁷ Condorcet, *Vie de Voltaire* [1789], cité dans Jean Rohou, *op. cit.*, p. 272 (?).

conçu¹⁶⁸ ». C'est donc sous les auspices d'un amour tendre et d'une émotion intense qu'il donnera au public français la plus célèbre et la plus touchante de ses tragédies.

La première représentation de *Zaïre* a lieu à la Comédie-Française le 13 août 1732. Mais ce que l'on sait moins, c'est que seulement quatre mois plus tard, en décembre de la même année, le théâtre italien met en scène deux parodies, *Arlequin au Parnasse ou la folie de Melpomène* de l'abbé Nadal et *Les enfants trouvés, ou le sultan poli par l'Amour* de Dominique, Romagnesi et Riccoboni. Au début des années 1780 paraît enfin une pièce en cinq actes et en vers intitulée *Caquire*, par M. de Vessaire et attribuée à un certain Benoît-Michel de Comberousse, ancien conseiller à la cour des Monnaies de Lyon¹⁶⁹.

Caquire met en scène, de manière absolument ahurissante, la « grande antipathie entre les Foireux et les Constipés », sujet historique dont l'auteur retrace savamment la genèse en préface de sa pièce :

Tout le monde sait, que vers le milieu du douzième siècle, ceux qui chioient mou sur les rives de la Seine, trouvèrent mauvais que d'autres peuplades chiassent dur sur les bords du Gange. Ce fut pour essayer de leur donner la foire, que l'hermite Cucupètre prêcha une cacade à Foirance, dont les habitans de tout sexe, de tout âge prirent les armes, et partirent pour la terre peinte, sans considérer que chacun a bien le droit de chier à sa guise, sans que personne y vienne fourrer le nez. Ils traînoient après eux une artillerie dont la plupart des pièces avoient été souvent enclouées ; et pour la servir, plus de poudre à chignon que de poudre à canon : les tambourains remplaçoient les tambours, ainsi du reste. Il est aisé de deviner quelle fut la suite de cette expédition. L'indiscipline et la débauche eurent bientôt fait la besogne du Soudan d'Etronie, qui, attirant ces foireux dans une embuscade, en fit une horrible boucherie. Tout ce qui échappa au glaive du vainqueur tomba dans ses fers. Tel fut le sort de Puputant,

¹⁶⁸ La Harpe, *Cours de littérature* [1803], cité dans *ibid.*

¹⁶⁹ On ne s'accorde pas sur le nom : certains disent Bécombes, d'autres de Combles.

de sa fille Caquire et de nombre de chevaliers, dont quelques-uns figurent dans cette tragédie.

D'emblée, la table est mise et le sujet promet. Véritable tour de force, cette parodie scatologique imite très fidèlement la célèbre tragédie de Voltaire : le découpage des actes et des scènes est identique et l'on peut même mettre en parallèle les deux intrigues presque vers à vers. La scène se passe pratiquement au même endroit, « au sérail de Jérusalem » dans le cas de *Zaïre*, et « dans les privés du sérail qui sont dans le cul-de-sac de Crotine, capitale du royaume d'Étronie » pour *Caquire*. Quant aux noms des personnages, force est d'admettre certains échos. Alors que la tragédie de Voltaire nous présentait une Zaïre née chrétienne et prisonnière du sultan Orosmane, *Caquire* est née Foireuse et esclave des Crotentins, ou, plus clairement, des Constipés. Ainsi, les Français deviennent-ils les Foirantins du Royaume de Foirance et la différence entre religion chrétienne et musulmane que Voltaire désirait mettre en scène se transforme en une différence affectant les défécations. Zaïre portait une croix au cou ; Caquire y porte l'anse d'un pot de chambre. Mais encore, alors que Zaïre promet à son père de recevoir le baptême, on prépare un lavement à Caquire afin qu'elle redevienne foireuse comme ses ancêtres.

L'intrigue des deux pièces, à peu de choses près, est identique, mais le désamorçage opéré par le parodiste est frappant. Dans *Caquire*, l'attitude parodique est extrêmement agressive. Tout y passe : le cœur devient ou le cul, ou encore le nez, la gloire fait place à la foire, la magnanimité s'exprime par les dérangements

d'intestins ; le noble courage fait place au « noble chiage¹⁷⁰ », la « vertueuse Zaïre¹⁷¹ » se transforme en « ventueuse Caquire¹⁷² ».

Bref, l'auteur de *Caquire* dépouille *Zaïre* de tout pathos. Cette « pathétisation tragique¹⁷³ » à l'œuvre dans la pièce de Voltaire devient même une cible de choix, comme si l'on voulait montrer qu'avec des vers souvent très semblables, parfois même identiques, l'on pouvait faire d'un moment de pathétique une intrigue « merdifique ». Mais, pour s'en persuader, observons justement quelques-uns de ces moments où l'*ubris* atteint dans *Zaïre* des sommets que l'auteur de *Caquire* entend bien égaler, *mutatis mutandis*, évidemment...

À la scène 2 du premier acte, Orosmane/Cucumane promet à Zaïre/Caquire qu'il la prendra comme unique épouse.

Zaïre :

J'atteste ici la gloire, et Zaïre, et ma flamme,
De ne choisir que vous pour maîtresse et pour femme,
De vivre votre ami, votre amant, votre époux,
De partager mon cœur entre la guerre et vous¹⁷⁴.

Caquire :

Mais j'atteste l'endroit le plus creux de Madame
De n'employer que vous pour maîtresse, et pour femme.
De vivre votre ami, votre amant, votre époux,
De partager mon cœur entre la merde et vous¹⁷⁵.

Pendant que la gloire et l'amour, moteurs par excellence de la tragédie, cèdent le pas aux intestins de la belle Caquire, la merde se voit couronnée, quant à elle, des lauriers de la guerre. La critique des mécanismes proprement tragiques est ici on ne peut plus claire : deux vers, et non les moindres, différent : ce sont ceux où

¹⁷⁰ *Caquire*, *op. cit.*, acte I, sc. 4.

¹⁷¹ Voltaire, *Zaïre*, *op. cit.*, acte I, sc. 2, p. 72.

¹⁷² *Caquire*, *op. cit.*, acte I, sc. 2.

¹⁷³ L'expression est de Jean Goldzink, dans *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁴ Voltaire, *Zaïre*, *op. cit.*, acte I, sc. 2, p. 73.

¹⁷⁵ *Caquire*, *op. cit.*, acte I, sc. 2.

s'expriment précisément deux ressorts essentiels du genre tragique. Parodie fort ciblée, en somme, où le changement d'un seul mot dans un vers vient travestir le sens d'une façon pour le moins considérable.

On s'en doute, les moments d'une intense émotion apparaissent tout désignés pour qu'on s'en moque. Si la tragédie vise les effets et le *pathos*, la parodie ne manque pas d'opérer une mise à plat totale. Ici, Lusignan/Puputant est libéré et reconnaît ses enfants en Nérestan/Néflairant et Zaïre/Caquire.

Zaïre : [c'est Lusignan qui parle]
 De vos bras, mes enfants, je ne puis m'arracher.
 Je vous revois, enfin, chère et triste famille,
 Mon fils, digne héritier... Vous... hélas ! vous ? ma fille !
 Dissipez mes soupçons, ôtez-moi cette horreur,
 Ce trouble qui m'accable au comble du bonheur.
 Toi qui seul as conduit sa fortune et la mienne,
 Mon Dieu qui me la rends, me la rends-tu chrétienne ?

Zaïre répond :

Je ne puis vous tromper : sous les lois d'Orosmane...
 Punissez votre fille... Elle était musulmane¹⁷⁶.

Caquire : [Puputant]
 De vos bras, mes enfans, je ne puis m'arracher.
 [...]
 Je vous revois enfin, ma merdeuse famille,
 Mon fils, mon héritier... si ce n'est pas ma fille...
 Mais dissipez ma crainte... Une certaine odeur...
 N'est-il point parmi vous de cul faux monnayeur ?
 Toi qui seul as réglé sa conduite douteuse,
 Hasard qui me la rends, me la rends-tu foireuse ?

Et Caquire de répondre :

Je ne puis vous tromper : sous la loi Cucumane,
 Sauf votre respect, je crottois comme un âne¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Voltaire, *Zaïre*, *op. cit.*, acte II, sc. 3, p. 89.

¹⁷⁷ *Caquire*, *op. cit.*, acte II, sc. 3.

Le parodiste frappe ici le cœur même du sujet de la tragédie de Voltaire : la religion. Ce moment d'un pathétisme à arracher les larmes, l'inquiétude exprimée par Lusignan – « Mon Dieu qui me la rends, me la rends-tu chrétienne ? » – et la réplique de Zaïre – « Punissez votre fille... Elle était musulmane » – se trouvent complètement anéantis par la critique qu'en fait *Caquire*, à la faveur du changement de contexte, mais encore une fois, d'un seul mot. Le ciblage parodique s'effectue à partir d'un parallélisme très précis, mais vise également deux aspects particuliers : les évocations religieuses et les scènes d'attendrissement. L'expression d'un amour tendre ou encore d'une sensibilité tragique se dépouille de tout pathos, dans la parodie comme dans cette scène où Orosmane/Cucumane est en proie au désespoir et à la jalousie, alors qu'il croit que Zaïre/Caquire est l'amante de Nérestan/Néflairant :

Zaïre :

OROSMANE

Madame, il fut un temps où mon âme charmée,
Écoutant sans rougir des sentiments trop chers,
Se fit une vertu de languir dans vos fers.
Je croyais être aimé, Madame, et votre maître,
Soupirant à vos pieds, devait s'attendre à l'être :
[...]

ZAÏRE

Tu m'as donc tout ravi, Dieu témoin de mes larmes !
Tu veux commander seul à mes sens éperdus...
Eh bien, puisqu'il est vrai que vous ne m'aimez plus,
Seigneur...

OROSMANE

Il est trop vrai que l'honneur me l'ordonne,
Que je vous adorai, que je vous abandonne,
Que je renonce à vous, que vous le désirez,
Que sous une autre loi... Zaïre, vous pleurez¹⁷⁸ ?

¹⁷⁸ Voltaire, *Zaïre*, *op. cit.*, acte IV, sc. 2, p. 108-109.

Caquire :

CUCUMANE

Madame, il fut un temps où mes fesses charmées,
Esclaves de vos goûts, à l'endroit, à l'envers,
Se faisoient un plaisir de chier de travers.
Je croyois être aimé, madame ; et votre maître,
Digérant à vos pieds, devoit s'attendre à l'être.
[...]

CAQUIRE

Vous me cherchez, seigneur, une injuste querelle.
Mais puisque c'en est fait, que mes crotins perdus...
Puisqu'enfin il est vrai que vous ne m'aimez plus...

CUCUMANE

Il est bien vrai du moins que j'en serois capable,
Si mon cul peut jamais devenir raisonnable.
Que le vôtre est ingrat !... des plus mal élevés ;
Que c'est un vrai marais... Caquire, vous foirez¹⁷⁹ ?

Tous les critiques de *Zaire*, contemporains de la pièce ou non, sont unanimes : cette scène et surtout le très court hémistiche de la fin, ce « Zaire, vous pleurez ? » prononcé par Orosmane, faisait à chaque fois son effet sur le parterre de la Comédie-Française. Dans la parodie, cet hémistiche vient désamorcer tout effet pathétique et toute tentative de toucher et d'attendrir le spectateur.

Tel est le but que se fixe le parodiste : jeter le ridicule sur les mécanismes proprement tragiques d'un genre si noble en les désamorçant, non seulement à la faveur d'un détournement de sens qui surprend, mais aussi et surtout en conservant suffisamment d'éléments du texte-cible pour permettre aux amateurs de reconnaître la source et d'en apprécier davantage le travestissement. L'exemple de *Caquire* a quelque chose d'exceptionnel : mener une intrigue à ce point loufoque pendant cinq actes en reprenant chez Voltaire un très grand nombre de vers tient du tour de force,

¹⁷⁹ *Caquire*, *op. cit.*, acte IV, sc. 2.

quand on sait que la très grande majorité des parodies de tragédie au siècle des Lumières étaient constituées d'un seul acte et que, bien souvent, un seul épisode du texte-source, le plus connu en l'occurrence et souvent, par conséquent, le plus tragique, passait sous le couperet de la critique.

Il en va de même pour les textes des Grandval père et fils où les formes convenues apparaissent dans un miroir déformant, comme s'il s'agissait de montrer qu'en recourant à la même pompe, l'on peut faire d'une matière aussi basse que la scatologie le sujet d'une tragédie. Mais encore, ces textes montrent à quel point la pratique parodique est ludique. Au-delà des pointes destinées à brocarder *exempla* et autres vers passés à la postérité sous forme de sentences, on peut lire l'expression d'un délassement de lettrés qui s'amuse à jouer, littéralement, avec les vers, pour leur faire dire une chose et son contraire, la vaillance autant que les dérèglements intestinaux.

TROISIÈME PARTIE

LA FILLE DE MOMUS

*Je ne compte pas mes emprunts,
je les pèse.*

Montaigne

Le 23 mai 1723, les Comédiens Italiens ordinaires du Roi représentent à l'Hôtel de Bourgogne une tragi-comédie attribuée à Louis Fuzelier et intitulée simplement *Parodie*¹. Cette courte pièce en un acte met entre autres en scène, sur le Mont Parnasse, Parodie, fille de Momus, Furius², un poète « armé d'une Cuirasse & d'un Casque à la Romaine³ », Arlequin, le Parterre et Melpomène, muse de la tragédie, mouchoir à la main, toujours en larmes, soupirant sans cesse et proférant des « oh ! » et des « hélas ! » très pathétiques. Parodie est sur le point d'être couronnée et admise à l'ordre d'Apollon, mais l'antique muse tragique et le poète trament une conspiration contre celle « qui a immolé sans pitié plus d'une Tragédie⁴ » :

FURIUS

Préparez vos couteaux & d'une main hardie,
 Sur son Char de Triomphe immolons Parodie.
 Portons des coups mortels à ce monstre inhumain,
 Qui fait souvent trembler le plus fier Écrivain.
 [...]
 J'attends ici la haine ou la faveur des hommes,
 Et je serai nommé par plus d'un spectateur,
 Ou bien Parodicide, ou bien Libérateur⁵.

¹ Louis Fuzelier, *Parodie*, Tragi-comédie représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 23. Mai 1723, dans *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy*, Nouvelle édition revûë, corrigée & augmentée de plusieurs Parodies, tome II, À Paris, chez Briasson, 1738. Par ailleurs, l'allégorie de la Parodie est assez fréquente sur les scènes non officielles des Lumières. Voir à ce propos l'article de Nathalie Rizzoni, « La Parodie en personne : enjeux et jeux d'une figure allégorique au théâtre », dans Sylvain Menant et Dominique Quéro, dir., *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2005, p. 71-86.

² C'est Antoine Houdar de La Motte qu'il faut reconnaître sous les traits de Furius. À l'occasion de la parodie d'*Ines de Castro*, *Agnès de Chaillot*, Houdar a déclaré la guerre à la parodie et aux parodistes à laquelle Louis Fuzelier va riposter, d'une part, à travers la représentation de Furius et, de l'autre, par une riposte à son discours en tête de la deuxième édition des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.

³ Louis Fuzelier, *Parodie*, *op. cit.*, p. 208.

⁴ *Ibid.*, sc. 2, p. 215.

⁵ *Ibid.*, sc. 4, p. 218 et 220.

Pour accomplir ce « parodicide », Melpomène et Furius tentent de s'attirer les faveurs et l'appui du Parterre qui feint bien sûr de partager leur colère. Mais en découvrant leur artifice, Melpomène frémit :

Je sentirai toujours dans mes brûlantes veines
 Le poison des couplets qui font toutes mes peines.
 Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
 Sur mes vers les plus beaux jette un froid inconnu.
 Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
 Le monstre chansonnier qui sans cesse m'outrage...
 Hélas⁶ !

Le venin du « monstre chansonnier » triomphe enfin et c'est Pierrot qui célèbre la victoire de la folâtre Parodie sur un air de vaudeville :

Qu'ailleurs on puisse baïller,
 Mais ici que l'on rie,
 Il est juste de railler
 Ce qui nous ennuie ;
 Nous ne pinçons les Héros
 Que quand nous les trouvons sots ;
 Vive Parodie
 O gay,
 Vive parodie⁷.

Le XVIII^e siècle marque l'apothéose de la parodie dramatique et cette pièce illustre assez fidèlement la position des théâtres non officiels, avec les Italiens en tête, à l'égard de la tragédie : spectacle ennuyeux, sottise des héros, effusions pathétiques et ton pompeux, la tragédie sied mal à une époque qui se rit de tout. En même temps, alors que la fille de Momus perce dans les vers tragiques pour mieux les parasiter, elle les reconduit inlassablement sur la scène. L'ambivalence est complète, parce que la critique se double de toute évidence d'une pointe d'admiration : le modèle vaut la peine d'être raillé mais pas au point de l'anéantir. Comme le mentionne à

⁶ *Ibid.*, sc. 12, p. 241.

⁷ *Ibid.*, sc. dernière, p. 249.

juste titre Parodie elle-même, « La critique est mon Domaine, il n'est point d'Auteur qui ne me doive des cens & rentes, & j'ai sur tous les Ouvrages, soit en Vers, soit en Prose, un (*sic*) hypothèque général & spécial⁸ ». La fille de Momus dispose des ouvrages à son gré et, considérant la production dramatique au siècle des Lumières, ses créances sont rarement en souffrance. David Trott a d'ailleurs bien résumé le phénomène : « cette vague de citations et de réappropriations ironisantes du canon théâtral légué par le classicisme parcourut tout le siècle et s'enrichit progressivement de nouvelles cibles au fur et à mesure que le répertoire des spectacles en France augmenta⁹ », à un point tel que dès qu'un opéra ou une tragédie connaissait un succès, sa parodie était montée sur les tréteaux presque simultanément. Les forains ou les Italiens bénéficiaient ainsi d'une belle occasion d'attirer sur eux une plus grande publicité en jouissant à leur manière de la réussite d'une pièce officielle, puisque le public assistait à la fois à la représentation de l'original et de la « belle infidèle ».

Sur la scène cachée des Lumières, l'attitude parodique se déploie et se propage à longueur de page, laissant entrevoir le rapport complexe entre la filiation à une tradition, sa reconduction adaptée à la représentation érotique et sa critique. Aux confins de l'imitation et l'invention, la parodie se moque des conventions tragiques, jugées ridicules, et de valeurs devenues obsolètes dans cet « âge querelleur¹⁰ » qui assiste à la dévitalisation de l'idéal aristocratique et qui se plaît à persifler l'autorité.

⁸ *Ibid.*, sc. première, p. 211.

⁹ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle, jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 201.

¹⁰ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 1963, p. 18.

Le concept de héros, « soumis au travail critique de l'esprit philosophique des Lumières¹¹ », en ressort complètement discrédité ; c'est la ruine la plus complète de l'orgueil, des valeurs de la *dignitas* et de la *virtus* à la romaine, en même temps que de la forme tragique elle-même, avec ses codes et ses règles qu'on s'amuse à contrefaire ou encore à perpétuer, mais en les réintégrant dans un contexte qui les dénature. Les canons du classicisme en sortent flétris, certes, mais le modèle se veut à ce point imposant qu'on le reproduit jusque dans ses moindres détails.

Cependant, la postérité de Momus est fort nombreuse. Ainsi Nathalie Rizzoni esquisse-t-elle, à partir du répertoire des Italiens et de la Foire, les contours d'une descendance originale : « la Parodie est fille du Dieu Momus, tout comme d'ailleurs la Foire et la Critique, celle-ci ayant pour sœurs la Satire et la Raillerie¹² ». Certaines pièces du théâtre érotique clandestin tiennent davantage de la satire. Le ton se fait acerbe et la critique s'écrit au vitriol. De Pierre-Corneille Blessebois qui, à la fin du XVII^e siècle, se venge d'une amante en diffusant un brûlot dramatique à l'anonyme *Ombre de Deschauffours* où l'on retrouve en Enfer des sodomites avérés ou supposés et jusqu'au répertoire pamphlétaire révolutionnaire, où le théâtre n'est qu'un prétexte pour mettre en action ce qu'inspire le fiel afin de rendre la scène plus véridique, la satire se rattache enfin à la parodie dans les excès qu'elle représente et qui s'accomplissent dans la sexualisation des corps.

¹¹ Philippe Bordes, « Représentation du héros », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Grands dictionnaires », 1997, p. 535.

¹² Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 72.

CHAPITRE VIII

UNE ORGIE À LAQUELLE PRÉSIDE L'*IMITATIO*

Ce n'est qu'en m'imitant que l'on me justifie.

*Cléopâtre, dans
Rodogune, Princesse des Parthes,
Pierre Corneille, 1644*

Il est étonnant de constater que, même si les recherches actuelles sur le théâtre du XVIII^e siècle montrent à quel point la pratique parodique y était répandue, les études récentes sur la parodie n'en font entendre qu'un timide écho¹³. Plus encore, aucun ouvrage de synthèse offrant un large panorama de la parodie dramatique au XVIII^e siècle n'est paru depuis la thèse de Valleria Belt Grannis en 1931¹⁴. Pourtant, dès 1895, Gustave Lanson affirmait, en dénombrant plus de deux cents parodies dramatiques, qu'on était en présence d'une « catégorie suffisamment importante et reconnue pour intéresser l'histoire littéraire¹⁵ ». En 1931, Belt Grannis en recense plus de sept cents ; en 1947, Clarence D. Brenner¹⁶ fait grimper ce chiffre à près de douze mille parodies de pièces entre 1700 et la période révolutionnaire. Et l'on continue encore aujourd'hui à exhumer des parodies jusque-là inconnues : c'est dire toute l'importance et le poids que revêtent les répliques railleuses adressées aux grandes œuvres.

Non seulement le XVIII^e siècle peut-il être considéré comme un âge d'or de la parodie, mais ses contemporains ont aussi réfléchi à leurs pratiques en publiant discours et préfaces. Si l'on retient habituellement le *Discours sur l'origine & sur le caractère de la parodie* de l'abbé Claude Sallier, on néglige en revanche les textes de Louis Fuzelier et ceux de Riccoboni père et fils, pour ne nommer que ceux-là.

¹³ Je pense notamment à un récent essai de Daniel Sangsue, *La relation parodique*, sur lequel nous reviendrons plus loin. Sangsue propose un panorama pour le moins rapide en réunissant dans un chapitre de neuf pages les conceptions de la parodie depuis l'Antiquité jusqu'au *Discours* de l'abbé Sallier en 1726. Pour les travaux ponctuels, mentionnons surtout le collectif paru sous la direction de Sylvain Menant et de Dominique Quéro, *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*

¹⁴ Valleria Belt Grannis, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, New York, Institute of French Studies, 1931.

¹⁵ Gustave Lanson, « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », dans *Hommes et livres*, Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1979 [1895], p. 261.

¹⁶ *A Bibliographical List of Plays in the French Language (1700-1789)*, Berkeley, Edwards Brothers, 1947.

Volontairement relégués – avec, d’ailleurs, la plupart des parodies dramatiques – aux oubliettes d’une histoire littéraire qui n’avait d’yeux que pour le canonique, les discours, préfaces et articles du XVIII^e siècle sur la parodie constituent une base théorique à la fois inouïe parce que méconnue, sinon ignorée, et pourtant parfaitement appropriée pour étudier le corpus parodique de cette époque. Tout y est, de la genèse du genre chez les rhéteurs grecs et latins à la constitution de la parodie dramatique moderne, dont les Français sont « les restaurateurs, puisque c’est eux qui l’ont remise avec éclat sur la Scène¹⁷ ».

L’abbé Sallier et les origines

Le *Discours sur l’origine et sur le caractère de la Parodie* fait figure d’autorité, autant pour les contemporains des Lumières que pour les chercheurs actuels, les premiers s’appuyant sur la considération dont jouit un « Sçavant qui possède le rare assemblage du goût & de l’érudition¹⁸ » et les seconds attestant de son importance par le biais de l’article « Parodie » de l’*Encyclopédie* et dont le texte de Sallier constitue l’une des sources principales. C’est bien au discours d’un « sçavant » qu’on est convié : l’abbé Claude Sallier, garde des manuscrits du roi et professeur d’hébreu au collège royal, est un grand philologue dont les lumières sont louées par ses contemporains, Diderot et D’Alembert en tête¹⁹. Écrit en 1726 et publié en 1733 dans l’*Histoire de l’Académie des Inscriptions et des Belles Lettres*,

¹⁷ Louis [Luigi] Riccoboni, Livre quatrième, *Observations sur la Parodie*, dans *Observations sur la Comédie et sur le genre de Molière*, Paris, Veuve Tissot, 1736, p. 277-278.

¹⁸ Louis Fuzelier, « Discours à l’occasion d’un discours de M. D. L. M. sur les Parodies », dans *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, *op. cit.*, p. xxii.

¹⁹ Dans le *Discours préliminaire* de l’*Encyclopédie*, d’Alembert exprime toute sa gratitude à l’endroit de l’abbé Sallier ; Rousseau fait la même chose alors que le gardien des manuscrits lui permet d’avoir accès à certains livres.

son texte, quoique assez court, a servi de guide, de garant et de point d'appui à tous les discours, préfaces et articles contemporains dans lesquels il est d'usage, d'entrée de jeu, d'évoquer le travail de l'abbé érudit.

Bien qu'il s'intéresse au caractère de la parodie, Sallier en retrace surtout les origines, partant de l'étymologie de la *παρωδία*, mot grec formé de la préposition *para* et du substantif *ôdia* qui « y attache tout-à-la-fois une idée de ressemblance, & une idée d'opposition²⁰ ». Contre-chant ou encore chant à côté du chant, la parodie se définit essentiellement par l'application de « un ou de plusieurs vers faits dans les mêmes mesures, selon le même chant, mais qui diffèrent par le sens de ceux qui font la matière de la Parodie²¹ ». Appartenant chez Cicéron aux « règles de la bonne plaisanterie²² », la parodie se décline en cinq espèces que Sallier se propose d'approfondir à partir d'exemples tirés à la fois des lettres antiques et contemporaines, mais que nous illustrerons ici par des extraits tirés du corpus érotique.

D'emblée, les rhéteurs grecs et romains « donnent le nom de Parodie au changement qu'on fait d'un seul mot dans un vers²³ ». Ainsi peut-on lire, dans *La comtesse d'Olonne*, cette réplique de Bigdore à Argénie :

Je suis jeune, il est vrai,
À peine ai-je vingt ans ; mais aux *couilles* bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années²⁴.

²⁰ Abbé Claude Sallier, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la Parodie » (15 novembre 1726), dans *Histoire de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres*, Paris, de l'Imprimerie Royale, t. VII, 1733, p. 398.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* Voir à ce sujet le livre II du *De Oratore* de Cicéron.

²³ *Ibid.*

²⁴ C'est moi qui souligne. Grandval père et fils, *La comtesse d'Olonne*, [ca 1738], dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, Bnf Enfer 779-780, sc. 3.

L'allusion aux vers de Corneille devenu adage, dont on entend l'écho même s'il est soumis à la distorsion qu'induit l'intrusion des « couilles bien nées », vient à la fois marquer une filiation minutieusement choisie – s'il est un extrait connu du *Cid*, c'est bien celui-ci – et désamorcer toute prétention à la grandeur, par le rejet très subversif des « âmes bien nées ». Le contrepoint se fait tout aussi comique qu'ironique et il en est de même pour la deuxième espèce de parodie qui consiste à ne changer qu'une lettre à un mot, comme c'est le cas avec le personnage de Vasta, la reine de Bordélie, dont le rapport avec Vesta et les gardiennes toujours vierges de l'antique feu perpétuel ne fait aucun doute. Il ne suffit donc que d'un « très-petit changement²⁵ » pour détourner, déjà, un mot ou un vers de son sens initial.

La troisième sorte de parodie se décrit comme « l'application toute simple de quelques vers connus ou d'une partie de ces vers sans rien y changer²⁶ ». Ici, l'exemple du répertoire de Grandval père que l'on a vu dans le chapitre sur la veine excrémentielle est particulièrement éloquent. L'art de la citation détournée où les vers ou parties de vers empruntés sont intégrés sans changement dans un contexte différent les charge d'un sens tronqué. Mais on peut aussi rappeler cet extrait de la *Comédie galante de monsieur de Bussy*, version anonyme de la *Comtesse d'Olonne* en quatre actes, dans la scène où le duc d'Arpajou offre ses sages conseils au comte de Guiche, alors trompé par son épouse :

*Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses,
Dont l'infidélité ne nous fait point d'affront ;
Et leurs cons nous consolent :*
Imite les héros, qui dans même aventure

²⁵ *Ibid.*, p. 400.

²⁶ *Ibid.*

N'ont douté nullement de vanger leur injure²⁷.

Dénué de son sens métaphorique et de toute grandeur et ramené au sens premier, explicite et sans équivoque, ce vers du *Cid* montre à quel point la récupération dans un contexte différent peut travestir la signification première.

La quatrième sorte de parodie qui consiste « à faire des vers dans le goût & dans le style de certains auteurs peu approuvez²⁸ » ne se rencontre pas de la manière dont Sallier la conçoit chez les Anciens dans le corpus érotique clandestin. C'est, *a contrario*, à partir des auteurs les plus approuvés que s'invente l'écriture du théâtre érotique, fidèle en cela aux préceptes rhétoriques de l'*imitatio* et où l'ambition est de faire des vers orduriers dans le style classique pour en montrer, en quelque sorte, la flexibilité : l'ordure aussi bien que la magnanimité peuvent s'exprimer en alexandrins. Finalement, la dernière

& la principale espèce de Parodie, est un ouvrage en vers composé sur une pièce entière, ou sur une partie considérable de pièce de poésie connue, que l'on détourne à un autre sujet & à un autre sens par le changement de quelques expressions. C'est de cette dernière espèce de Parodie que les anciens parlent le plus ordinairement. Elle est souvent le fruit innocent de la joye & du plaisir ; c'est quelquefois un trait dont la vérité s'arme à propos pour venger la timide vertu [...] ; enfin elle devient entre les mains de la critique, le flambeau dont on éclaire les défauts d'un auteur qui a surpris l'admiration²⁹.

Ce détournement plus ou moins étendu représente la grande majorité des parodies dramatiques, mais si elles sont « souvent le fruit innocent de la joye & du plaisir », leur innocence, dans le répertoire qui nous intéresse, est plutôt suspecte et c'est là,

²⁷ C'est moi qui souligne le vers emprunté au *Cid. Comédie galante de monsieur de Bussy*, dans *Le Cabinet d'Amour et de Vénus*, Tome II, A Cologne, Chez les Héritiers de Pierre Marteau, Bnf Enfer 1271, acte II, sc. 1, p. 110.

²⁸ Abbé Sallier, *op. cit.* Sallier donne comme exemple « les vers que Voiture & Sarrazin ont faits à l'imitation de ceux du poète Neufgermain ».

²⁹ *Ibid.*, p. 402.

justement, que se distingue le versant érotique de la parodie. Le bon abbé Sallier prévient en effet le parodiste de trois écueils « bien dangeureux, l'esprit d'aigreur, la bassesse de l'expression et l'obscénité³⁰ ». Or, la parodie érotique semble éprouver un malin plaisir à se prendre à ces pièges ; elle s'y complaît même, dans une sorte de parodie de la parodie dont les proscriptions sont autant d'invitations à la désobéissance. Dès lors que les bonnes mœurs et que la vertu – *castigat ridendo mores*, pouvait-on lire sur les tréteaux des comédiens italiens – doivent s'accomplir dans le *docere* et le *delectare*, la mutine Parodie, celle qui préside au théâtre érotique, saisit l'occasion et ne se contente pas seulement de mettre en lumière les défauts d'une œuvre : encore faut-il y ajouter un brin de malignité et se servir d'un modèle à portée édifiante pour le ramener vers le bas en le renversant et montrer, par le fait même, qu'entre le bras et le con et qu'entre la gloire et la foire, l'écart n'est que relatif. Après tout, « peut-être que le XVIII^e siècle n'a-t-il fait que mettre sa morale en accord avec l'esthétique que le XVII^e siècle lui avait léguée³¹ » et que, par conséquent, sur la scène cachée, le con vainqueur d'Argénie convenait-il davantage que le bras chargé d'exploits du père de Chimène.

Pourtant, au-delà de l'insubordination face à la manière dont on doit traiter le sujet que l'on choisit de parodier et sur laquelle repose la posture parodique érotique, les auteurs de priapées obéissent docilement à l'autre règle de l'abbé Sallier, celle du choix du sujet, qui « doit toujours estre un ouvrage connu, célèbre & estimé³² », de

³⁰ *Ibid.*, p. 409.

³¹ Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994 [1963], p. 18.

³² Abbé Sallier, *op. cit.*, p. 408.

même que « consacré par les éloges du public³³ ». Enfin, « il faut que l'imitation soit fidèle & exacte, que les plaisanteries naissent du fonds des choses, & paroissent s'estre présentées d'elles-même, sans avoir cousté aucune peine³⁴ ». Dès lors que la *Zaïre* de Voltaire tire des larmes, la parodie de l'entrée d'Orosmane – qui illustre au mieux l'expression d'un amour tendre par sa déclaration à Zaïre et qui circule dans les recueils factices de la période révolutionnaire – accomplit avec beaucoup de brio les préceptes de fidélité et d'exactitude :

Innocente Rosette, avant que l'hyménée
 « Joigne à jamais nos cœurs à notre destinée, »
 J'ai cru sur votre con, sur mon vit, tour à tour,
 Devoir, en droit fouteur, vous parler sans détour ; [...]
 Je n'irai point en proie à de sales amours,
 Aux jeux du culetage immoler nos beaux jours,
 J'atteste ce téton, et mon vit qu'il enflamme,
 De ne pas prendre un poil du con d'une autre femme ;
 De vous montrer l'amant, de vous cacher l'époux,
 De ne verser enfin de foutre que pour vous. [...]
 Je vous aime, Rosette, « et j'attends de votre âme,
 Un amour qui réponde à ma brûlante flamme. »
 Mon indomptable vit ne fait rien qu'ardemment :
 Je me croirais foutu de foutre faiblement ;
 De plus d'une façon je sais foutre et refoutre, [...]
 Si de la même soif votre con se sent pris :
 Je vous enconnerai, mais c'est à ce seul prix :
 Et de ce trésor vif l'enceinte savoureuse
 Me foutra bien malheur, s'il ne vous rend fouteuse³⁵.

Vertueuse Zaïre, avant que l'hyménée
 Joigne à jamais nos cœurs et notre destinée,
 J'ai cru, sur mes projets, sur vous, sur mon amour,
 Devoir en musulman vous parler sans détour. [...]
 Je n'irai point, en proie à de lâches amours,
 Aux langueurs d'un sérail abandonner mes jours.
 J'atteste ici la gloire, et Zaïre, et ma flamme,

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ [Anonyme], « Parodie de l'entrée d'Orosmane dans *Zaïre* », dans *Etrennes aux fouteurs, ou Calendrier des trois sexes, A Sodome et à Cythère et se trouvent, plus qu'ailleurs, dans la poche de ceux qui le condamnent*, [ca 1793], Bnf Enfer 49, p. 60-62. Les guillemets sont de l'auteur.

De ne choisir que vous pour maîtresse et pour femme,
 De vivre votre ami, votre amant, votre époux,
 De partager mon cœur entre la guerre et vous. [...]

Je vous aime, Zaïre ; et j'attends de votre âme
 Un amour qui réponde à ma brûlante flamme.
 Je l'avouerai, mon cœur ne veut rien qu'ardemment ;
 Je me croirais haï d'être aimé faiblement.
 De tous mes sentiments tel est le caractère. [...]

Si d'une égale amour votre cœur est épris,
 Je viens vous épouser, mais c'est à ce seul prix ;
 Et du nœud de l'hymen l'étreinte dangereuse
 Me rend infortuné, s'il ne vous rend heureuse³⁶.

Le flambeau qu'évoquait Sallier sert moins ici à éclairer les défauts qu'à cibler dans le fragment de *Zaïre* tous les éléments qu'on peut associer à l'exaltation de la vertu ou à la démonstration d'un sentiment profond. Alors que Voltaire ambitionnait de rendre les effets d'un amour tendre, le travail du parodiste consiste à les viser très exactement et à les faire ressortir en les ridiculisant. Orosmane s'appuie sur sa foi musulmane pour affirmer son amour, mais c'est en « droit fouteur », dans la parodie, qu'on en atteste du « téton » et non plus de la gloire. Dans la mire du parodiste érotique, l'amour s'efface toujours au profit de la fouterie. De même, si la parodie pour Sallier et ses contemporains doit s'attacher « à plaire en instruisant³⁷ », on ne conserve que le plaisir en laissant l'instruction à d'autres : les enseignements sont futiles au pays des adultes qui ont triomphé des préjugés de l'enfance et qui ne se préoccupent que des ardeurs dont la nature les a gratifiés.

³⁶ Voltaire, *Zaïre, Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète, Nanine ou l'Homme sans préjugé, le Café ou l'Écossaise*, Introduction, présentation des pièces, notes, chronologie et bibliographie par Jean Goldzinger, Paris, GF Flammarion, 2004, acte I, sc. 2, p. 73-74.

³⁷ Abbé Sallier, *op. cit.*, p. 408.

Furius contre Fuzelier

Lorsqu'Antoine Houdar de La Motte fait paraître *Inès de Castro*, l'occasion est belle pour lui de déclarer la guerre à la parodie et aux parodistes. Représentée à la Comédie-Française le 6 avril 1723, sa tragédie fait l'objet d'une parodie, *Agnès de Chaillot*, signée par Le Grand et Dominique et montée dès le 24 juillet suivant sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne. De toute évidence, Houdar se sent outragé et cette parodie lui laisse un goût doux-amer : « Dès qu'une tragédie réussit, quelque auteur comique songe à la travestir ; et la gloire qu'il se propose est de ravalier jusqu'au bas et au bouffon une action qui vient de paraître grande et pathétique³⁸ ». S'il reconnaît dans la parodie des Comédiens Italiens quelques circonstances plaisantes tirées de sa pièce, c'est d'un ton hautain – parler de la parodie revient pour lui à « déroger à la dignité de [sa] matière³⁹ » – et il se sent accablé devant l'altération qu'a subie son œuvre et le mépris de ses efforts : « Vous avez admiré, vous avez pleuré au tragique ; vous avez ri ensuite au burlesque ; n'espérez pas, en revoyant le tragique en être ému comme vous l'avez été. Les idées ridicules renaîtront à l'occasion des sérieuses. Les images se confondront ; et dans ce conflit d'idées, peut-être demeurerez-vous incertain entre le rire et les pleurs⁴⁰ ».

Le danger de la confusion est grand, il est vrai, mais si la pièce fut parodiée, c'est qu'elle était d'emblée susceptible de l'être par les situations qu'elle mettait en scène, même si le caractère critique de ces « jeux d'esprit entretiennent [pour lui] le

³⁸ Il faut spécifier que, s'il est reconnu entre autres grâce à la qualité du livret de l'*Europe galante*, Houdar n'était pas un auteur dramatique exceptionnel. *Inès de Castro* est l'une de ses seules tragédies à avoir connu du succès ; Antoine Houdar de La Motte, *Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès*, dans *Les paradoxes littéraires de La Motte, ou Discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poèmes*, réunis et annotés par B. Jullien, Paris, Hachette, p. 508.

³⁹ *Ibid.*, p. 507.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 509.

mauvais goût, produisent la précipitation des jugements, et accoutument à prendre de bons mots pour des raisons⁴¹ ». Ces considérations cachent assez mal un certain mépris du jugement des spectateurs, « presque convaincus que tout ce qu'ils ont vu tourner en ridicule l'est en effet⁴² ».

Or, pour Louis Fuzelier, qui va prendre la balle au bond autant pour réagir au procès qu'Hougar intente à la parodie dramatique que pour légitimer son propre travail, « le Parodiste n'est que l'écho du Parterre, [et] c'est du Parterre lui-même qu'il emprunte de quoi le divertir⁴³ ». Hougar, en somme, n'a rien compris à la critique parodique, puisqu'il est blessé dans sa vanité. L'auteur d'*Inès* « tente d'établir que la Parodie n'est qu'une mode Française, fille d'un badinage dangereux, amusement malin des esprits superficiels⁴⁴ », alors que Fuzelier maintient que « loin d'être le *corrupteur* des pièces de Théâtre [le ciblage parodique] en est la pierre de touche ; en dissequant les Heros de la Scene, il distingue le bon or du clinquant⁴⁵ » en arrachant le masque qui déguise les vices en vertus. À ce titre, la mise en scène du « turbulent Epoux clandestin d'Inez » et de « son Pere impitoyable, fanatique imitateur de Brutus⁴⁶ » justifiait amplement la création d'*Agnès de Chaillot*.

Lélio ou l'autorité occultée

Directeur de la Comédie-Italienne, Luigi Riccoboni entretiendra longtemps le rêve et l'ambition de faire un théâtre où l'impromptu et la poésie, l'improvisation et

⁴¹ *Ibid.*, p. 510.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Louis Fuzelier, « Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies », dans *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien, op. cit.*, p. xxviii.

⁴⁴ *Ibid.*, p. xxii.

⁴⁵ *Ibid.*, p. xxxi.

⁴⁶ *Ibid.*, p. xxvi.

le style se marient sans entrer en contradiction. Responsable du succès de Marivaux sur la scène française, excellent dans les rôles d'amoureux, la postérité de Lelio restera dans l'ombre de celle de Goldoni, si bien qu'on oubliera assez tôt sa grande érudition qui en faisait l'un des meilleurs connaisseurs du théâtre européen du XVIII^e siècle. Pourtant, dans ses *Observations sur la Comédie et sur le genre de Molière* publiées en 1736, Riccoboni consacre un livre entier d'une centaine de pages à la parodie moderne. Véritable essai de poétique du genre, son texte reste encore aujourd'hui méconnu, alors qu'il est beaucoup plus étoffé que le discours de l'abbé Sallier et, surtout, basé sur une expérience de la scène et de l'écriture qui font de lui une autorité dans la description contemporaine du genre parodique au théâtre. Après avoir évoqué Sallier et les origines antiques de la parodie, Riccoboni explique en ces termes l'origine des parodies modernes :

Les Sçavants se plaignent que la Tragédie n'a plus cette élévation, cette majesté que les Anciens lui avoient donnée. Les partisans du Comique noble & puisé dans la nature, sont rébutés, & de la Parodie en général, & surtout du nombre prodigieux de Pièces que l'on donne en ce genre, qu'ils regardent comme pernicieux au goût, & comme capable de gâter les jeunes Ecrivains⁴⁷.

Mais les parodies n'existent pas sans cause et pour être parodié, un poème doit, pour lui aussi, se montrer d'emblée susceptible de l'être⁴⁸, soit par le traitement qu'on y fait de l'amour⁴⁹, dont souvent on souligne l'invraisemblance, soit dans la mise en scène d'événements et de valeurs qui invitent de toute façon au rire et à la raillerie.

Les poètes du XVIII^e siècle, selon Riccoboni, « ont choisi des incidens qui se

⁴⁷ Louis Riccoboni, *op. cit.*, p. 278-279.

⁴⁸ Antoine-François Riccoboni mentionne à la suite de ses contemporains parodistes que « jamais Parodie n'a donné un ridicule à une Tragédie qui n'en avoit point par elle-même ; le Parodiste ne crée point les ridicules ; il les fait seulement apercevoir », « Discours sur la Parodie », *Le prince de Suresne*, Paris, Delormel, 1741, p. 49.

⁴⁹ « C'est l'amour qui est la source principale de ces métamorphoses ridicules ; c'est l'amour qui en facilite l'exécution, & qui par-là même les rend si communes & si nombreuses ». *Ibid.*, p. 283.

prêtoient d'eux-mêmes à la Parodie⁵⁰ » et qui deviennent par conséquent des cibles de choix. Ainsi se fait-on un point d'honneur de mettre en lumière et d'exagérer tous les défauts que l'on rencontre dans une pièce et de souligner le ridicule de certaines situations. Indissociable de la critique et du comique, la parodie se distingue cependant du travestissement pour le comédien italien :

J'appelle *parodier*, critiquer d'une manière comique les défauts d'une Tragédie, soit par rapport à la conduite, soit par rapport aux situations, ou par rapport aux sentimens & à l'expression même, mais en conservant les personnages & les incidens⁵¹.

Sorte d'imitation améliorée, la parodie se fait ici « tyran du Parnasse⁵² » et critique de ce qui convient le moins à la scène comique. C'est ainsi qu'il faut entendre les « défauts » : la trop grande emphase peut devenir risible dès lors qu'on en exagère le trait, comme dans la représentation allégorique de Melpomène dans la pièce de Fuzelier dont on a lu des extraits plus haut.

Quant au travestissement, il consiste à « substituer à des personnages héroïques, & à leurs situations des personnages bas, & des situations qui répondent à leur bassesse⁵³ » : le lion tué par Samson devient ici un coq, attrapé par un Arlequin magnanime qui lui laissera au final la vie sauve. Dans le répertoire érotique clandestin, les deux sphères se mélangent et s'amplifient : les défauts touchent principalement à la représentation des héros et à l'énonciation emphatique de la gloire.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 280.

⁵¹ *Ibid.*, p. 280-281.

⁵² C'est ainsi que Furius traite Parodie dans la pièce de Fuzelier, sc. 9, p. 232.

⁵³ *Ibid.*, p. 281. Pour Riccoboni, par exemple, le *Virgile travesti* de Scarron appartient au domaine de la parodie, quoiqu'on lui attribue depuis toujours le titre de travestissement burlesque.

Riccoboni distingue trois espèces de parodies : les « originaux parodiés en entier » ; les « originaux parodiés dans la plus grand partie » et les « originaux parodiés dans quelque partie seulement⁵⁴ ». Pour les premiers, on conserve le titre, les noms et rangs des personnages, l'action, l'intrigue, tout : « sans rien changer au fonds de ce même original, le Poëte tourne en ridicule & l'action la plus noble, & les incidens les plus tragiques⁵⁵ ». Dans le cas de la seconde espèce, « on dégrade cette action, on la rend basse de noble qu'elle étoit, & on acheve de la travestir par les traits d'une diction convenable⁵⁶ », comme dans la parodie de l'entrée d'Orosmane, par exemple. Enfin, la troisième espèce, la plus aisée pour Riccoboni, consiste pour l'auteur à « choisi[r] à son gré ce qui lui paroît plus propre au dessein qu'il s'est proposé ; & ces parties ou ces endroits qu'il a choisis de la sorte, il les traite encore de la maniere qui lui convient davantage⁵⁷ ». Telle est la posture parodique du théâtre érotique clandestin, que ce soit à travers le travestissement de la scène du soufflet du *Cid*, le dévergondage du prologue des *Indes galantes* ou le traitement qu'on accorde à l'héroïsation et au tragique.

La parodie érotique confirme la force du modèle dénigré en opérant un déplacement d'accent orienté principalement sur les formes admises et qui caractérisent le mieux la pompe classique : « l'héritage du Grand Siècle, l'héritage du Père, n'est pas dilapidé, mais dévergondé⁵⁸ ». Cet héritage réside aussi dans la conception qu'on se fait de la figure de la gloire et de l'apothéose du moi. C'est en

⁵⁴ *Ibid.*, p. 286-287.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 304.

⁵⁸ Patrick Wald Lasowski, *Libertines*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1980, p. 34.

s'appuyant sur le discrédit de l'héroïsme que la scène érotique propose des héros d'un genre nouveau et dont la gloire se résume à foutre et à bander⁵⁹ pour l'homme et à assouvir, chez la femme, un appétit sexuel débridé. L'apothéose de la fouterie s'appuie sur les mêmes codes et les mêmes conventions qui servaient à exalter une grandeur dont on entend montrer le caractère chimérique, ce qui explique une attitude double et son ambivalence. On tente de s'affranchir de l'autorité d'un modèle en le raillant – ou en raillant les valeurs qu'il incarne –, mais en même temps, on le reconduit et, en le reconduisant, on en confirme la prééminence. C'est d'emblée par l'imitation que s'invente la parodie : le sens parodique, qu'il soit très précis ou encore plus ténu permet toujours d'identifier le texte-source ou, de façon plus générale, le ton qu'on entend railler. L'hypotexte est reconnaissable, d'autant plus qu'on s'attache habituellement à parodier les vers les plus connus.

Vues actuelles

À mi-chemin entre l'admiration pour un modèle qui incarne de manière exemplaire la perfection poétique et un travail de sape de son autorité, la parodie dramatique est indissociable, sous l'Ancien Régime, des assises rhétoriques sur lesquelles elle repose et du principe encore dominant de l'imitation de modèles révévés qui font procéder toute création d'une appropriation du passé. Ainsi, la parenté des intertextes, quelle que soit par ailleurs la modification que l'on fait subir à l'hypotexte, constitue une sorte d'évidence à l'âge classique, puisque la pratique de l'*imitatio* est à ce point ancrée dans un modèle que le nouveau matériau qui en

⁵⁹ Dernier vers de l'*Ode à Priape* de Piron et vers prononcé par le personnage de Vitus dans *La nouvelle Messaline* : « Ma gloire est de foutre, de bander, c'est assez ».

ressort lui demeure lié. Écarter sa dimension rhétorique, qui invite à considérer comme indissociables invention littéraire et lieux de l'invention, conduit non seulement à dénaturer la parodie telle qu'on la conçoit depuis l'Antiquité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, mais surtout à fragmenter la grande famille du burlesque et du parodique. De fait, dans la grande majorité des définitions, burlesque, travestissement et parodie se confondent et s'emploient sans distinction, comme en font foi aussi bien Quintilien, dans l'*Oratoria Institutio* (« tantôt on travestit certains vers connus de tout le monde ; ce qu'on appelle parodie⁶⁰ ») que l'article de l'*Encyclopédie* :

Plaisanterie poétique, qui consiste à appliquer certains vers d'un sujet à un autre pour tourner ce dernier en ridicule, ou à travestir le sérieux en burlesque, en affectant de conserver autant qu'il est possible les mêmes rimes, les mêmes mots, & les mêmes cadences⁶¹.

Ici, plaisanterie, ridicule, travestissement et burlesque s'amalgament indistinctement, puisque leur trait fondamental réside dans une capacité rhétorique où l'invention littéraire consiste à imiter tout en conservant le plus d'éléments possibles de l'œuvre originelle.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette fait table rase de cette tradition rhétorique en différenciant pastiche, parodie, burlesque et satire, mais surtout en attribuant à la parodie un caractère strictement transformationnel. Le pastiche imite, la parodie transforme en renversant, le burlesque travestit et le satirique écorche. La dimension comique fait place à trois nouveaux régimes – le ludique, le satirique et le sérieux – et l'hypotexte n'agit que « comme modèle ou patron pour la construction

⁶⁰ Quintilien, *Oratoria Institutio*, Quintilien et Pline le Jeune, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, [s.d.], livre VI, p. 235.

⁶¹ « Parodie », dans *Encyclopédie, ARTFL Encyclopédie*, Tome XII, p. 72-73.

d'un nouveau texte qui, une fois produit, ne le concerne plus⁶² ». Pourtant, la parodie telle qu'on la conçoit jusqu'à la fin du XVIII^e siècle s'appuie sur le modèle ou sur le texte qui n'est pas un outil, mais une cible dont on veut soit montrer les défauts, soit dégrader la dignité, soit encore prouver qu'il peut tout aussi bien convenir à la représentation des rois que des prostituées. C'est l'écart entre les deux textes qui forme le contrepoint comique ; isolée, la parodie n'a pas d'existence, puisque l'invention est indissociable d'une forme antérieure qu'en redisant, on réinvente. Si le déplacement d'accent donne à lire une transformation, celle-ci n'en demeure donc pas moins en rapport étroit avec sa forme initiale. Genette définit la parodie comme « transformation ludique d'un texte singulier⁶³ ». Dans le même ordre d'idées, Daniel Sangsue renchérit et précise : la parodie est la « transformation comique, ludique et satirique d'un texte singulier⁶⁴ ». Comment alors expliquer la filiation entre hypotexte et hypertexte ? Genette propose une réponse à la faveur de ce *distinguo* :

la parodie modifie le sujet *sans modifier le style*, et cela de deux façons possibles : soit en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible à un sujet vulgaire [...] : c'est la parodie stricte ; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique. Parodie stricte et pastiche héroï-comique ont donc en commun, malgré leurs pratiques textuelles tout à fait distinctes (adapter un texte, imiter un style), d'introduire un sujet vulgaire sans attenter à la noblesse du style, qu'ils *conservent* avec le texte, ou *restituent* par voie de pastiche⁶⁵.

⁶² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 35.

⁶³ *Ibid.*, p. 164.

⁶⁴ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 29-30.

Or, sur la scène érotique, c'est en adaptant un texte et en imitant un style que la parodie se constitue. Faudrait-il alors forger, à la manière de Grandval père, un genre hybride tel que le pastiche-héroï-comico-parodique ? Comment, en effet, ne pas attenter à la noblesse du style, en l'occurrence l'alexandrin, dès lors qu'on y applique un sujet vulgaire ? Prenons exemple sur ces mots prononcés par Vasta :

Approchez, Fout-six-coups ; votre rare courage
 Merite qu'on lui rende un éclatant hommage
 Cet air audacieux, cette noble vigueur...

Jusqu'ici et mis à part le nom du personnage, les qualificatifs typiques – le courage, l'air audacieux, la noble vigueur – « *restituent* par voie de pastiche » le style tragique et l'imitation du ton et de la pompe tragique est fidèle. Mais poursuivons :

Tout fait paroître en vous un excellent fouteur⁶⁶.

Arrive ce dérapage où l'imitation demeure, mais où l'audace porte atteinte à la noblesse du style. C'est, de fait, à partir de l'imitation du style qu'on adapte un texte et l'extrait met bien en évidence la combinaison entre la conservation d'un texte noble appliqué à un sujet vulgaire et l'élaboration, par « imitation stylistique », d'un nouveau texte noble (on ne parodie pas une pièce précise, mais la grandiloquence tragique) « pour l'appliquer à un sujet vulgaire ». La reconduction des valeurs nobles et la cassure qui s'opère par l'insertion de « l'excellent fouteur » montre à la fois l'emprunt et l'écart, la proximité et la distance, l'imitation et l'invention.

L'enjeu principal de la parodie, et Sangsue l'a bien démontré malgré sa dette envers Genette, « implique fondamentalement une *relation critique* à l'objet parodié. La démarche du parodiste est en effet semblable à celle du critique : il choisit une

⁶⁶ Alexis Piron, *Vasta, reine de Bordélie*, dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, Bnf Enfer 779-780, acte I, sc. 5, p. 23.

œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela *en acte*, dans un “commentaire” qui se traduit par une réécriture ou une récréation de cette œuvre⁶⁷ ». Mais la « *Relation parodique* » exige une co-présence multiple, entre l’hypo et l’hypertexte, d’une part, et à la lumière d’une relation simultanée, d’autre part, formée à la fois d’un « désir d’imitation et [d’] une volonté de changement⁶⁸ » où la proximité combinée à la distance critique créent l’effet comique ou la distorsion érotique. Enchâssée dans un autre texte, la parodie dramatique des Lumières, qu’on la considère par ailleurs du point de vue transformationnel, s’inscrit *d’abord* dans une réappropriation imitative dont le déplacement d’accent n’est compréhensible qu’en relation et qu’en fonction du texte originel : c’est dans le but qu’on reconnaisse la source et qu’on rie de ses défauts ou encore du traitement qu’on lui fait subir que le parodiste effectue son travail de réécriture. Antoine-François Riccoboni, dans un « Discours sur la parodie » qu’il publie en tête du *Prince de Suresne* en 1741, fait le rappel suivant : « songeons que la Muse qui nous inspire, tient un fouët d’une main, & une balance de l’autre⁶⁹ ». La parodie érotique pose tour à tour sur sa balance les composantes entrant dans la fabrique du théâtre classique, en soupèse la valeur, la compare avec les siennes propres et crée finalement un texte hybride adapté à sa réalité. C’est ainsi que l’auteur de *Caquire* justifie son œuvre dans son adresse aux critiques, qui figure à la fin de sa tragédie :

Il me semble, Messieurs, vous voir tourner le nez, boucher les oreilles, et dire : Fi ! *l’insupportable cochonnerie ! Eh quoi ! pendant*

⁶⁷ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸ C’est ainsi que Sangsue résume la position de Margaret Rose, théoricienne anglo-saxonne de la parodie (*Parody//Meta-fiction*, Londres, Croom Helm, 1979), *ibid.*, p. 77.

⁶⁹ Antoine-François Riccoboni, « Discours sur la parodie », *op. cit.*, p. 52.

cing puans d'actes, n'entendre que des acteurs qui ont toujours la bouche pleine de merde ! En vérité, on n'y tient pas ; et si l'on retranchoit de cette pièce la foire, les culs, les cas, les anus, les oh !, les ah ! les dieux et les diables, elle seroit finie aussitôt que commencée ! Tout beau, censeurs d'étrons ; vous êtes bien difficiles. Ouvrez le chef-d'œuvre de nos grands maîtres dans l'art dramatique : y trouverez-vous moins souvent répétés les mots *valeur, gloire, amitié, désespoir, tyrannie, amour*, etc. Mais, direz-vous, ces défauts sont rachetés par la beauté de leurs vers, qui sont infiniment plus coulans que les vôtres. Pas toujours, messieurs, pas toujours. [...] Soyez de bonne foi, messieurs ; convenez qu'il ne falloit pas être un médiocre cuisinier pour avoir mis les étrons à tant de sauces, souvent avec assez de haut goût, et en conservant toutes les beautés de situation du chef-d'œuvre que j'ai parodié presque mot à mot ? Au surplus, si vous persistez dans votre critique, je m'en bats les fesses⁷⁰.

Ainsi se résume au mieux la posture parodique du répertoire érotico-scatologique clandestin.

⁷⁰ Vessaire, *Caquire*, parodie de *Zaire*, seconde édition considérablement emmerdée, A Chio, de l'Imprimerie d'Avalons, [s.d.], [ca 1784], p. 95-96.

CHAPITRE IX

LES CANONS DÉVERGONDÉS

*Zaire avait tant plû, que l'abbé libertin,
Voulût que jusqu'au bout s'accomplit le destin.
Et résolut en docte foutromane,
De contenter l'amoureux Orosmane,
Et de finir la belle tragédie,
En dépit de Voltaire et de l'évènement,
Par une aimable parodie,
Qui contentât et l'amante et l'amant.
Adressant la parole à ses convives,
Là dit-il pour petite pièce,
Je ne veux que du foutre, et qu'il coule sans cesse
Ah ! laissons-là d'Olone, et son Guiche moulu,
Le bougre ne sait pas comment on prend un cul.
Ressuscitons ici notre joyeux Sultan,
Qu'il foute sa Zaire au son de ma parole,
Plutôt que d'aller au boucan,
Pour y gagner une triste vérole.*

Le sultan à l'ouvrage, ou
Tout bande en pareil cas, conte III

Les costumes théâtrales,
ou scènes secrettes des foyers,
*À Hélio-Foutropolis,
De l'Imprimerie de Crispinaille,
À la Matricule, 1793.*

Paru pendant la période révolutionnaire, le petit recueil anonyme dont l'exergue de ce chapitre est tiré entretient un rapport très particulier avec le théâtre érotique clandestin. On y trouve éparpillés, dans les dix courts contes qu'il donne à lire sous forme de tableaux dramatiques mêlant la prose et le vers, des parodies inédites, des vers pillés dans des parodies érotiques et même, comble de l'*imitatio*, des parodies de ces parodies. De toute évidence, l'auteur-butineur fut un lecteur attentif du *Théâtre gaillard* : il y glane en désordre des extraits de *La nouvelle Messaline*, de *Vasta, reine de Bordélie* et de *La comtesse d'Olonne*, fragments qu'il s'approprie, mélange, réécrit et transpose. Dans le conte *Le fumiste adroit ou la minerve libertine*, voici que Minerve doit choisir entre le vit d'un fumiste, le « tuyau de poêle d'un marquis » et une simple poutre. Elle opte pour le premier parti en déclarant :

Ayant le vit au con, n'ai-je pas bien la mine,
De l'y laisser plutôt jusques au lendemain,
Que pour le retirer, l'arracher de ma main.
N'importe en ce moment, chacun fout à sa guise,
Et mon con bien ouvert à la juste franchise
M'ordonne de choisir ce vigoureux fouteur
Que je connois sans doute pour avoir bien du cœur.
Sur mon con il fera bien mieux que beaucoup d'autres,
Jeunes filles est-ce ainsi que ferons tous les vôtres⁷¹.

Ces vers offrent en fait une réécriture de *La comtesse d'Olonne*, alors qu'Argénie demande conseil à Gélonide sur le comte de Guiche :

Ayant le vit au con vous m'avez bien la mine
De l'y laisser plutôt jusques au lendemain,
Que d'oser, pour l'ôter, le toucher de la main.
Mais quittons ce propos, chacun fout à sa guise.

⁷¹ [Anonyme], *Le fumiste adroit ou la minerve libertine*, dans *Les costumes théâtrales, ou scènes secrettes des foyers*, Petit recueil de contes, un peu plus que gaillards, orné de couplets analogues. Dédiés aux jeunes gens des deux sexes qui se destinent aux Théâtres, à Hélio-Foutropolis, de l'Imprimerie de Crispinaille, à la Matricule, 1793, Bnf Enfer 624, p. 59.

Bannissons les façons, parlons avec franchise :
Que me conseillez-vous sur le nouveau fouteur⁷² ?

S'il a pu lire dans *La nouvelle Messaline* et *La comtesse d'Olonne* des scènes parodiées du *Cid* de Corneille, l'auteur des *Costumes théâtrales* va aussi s'en inspirer pour proposer sa propre réécriture d'une scène canonique, celle de l'entretien entre Chimène et Rodrigue, mais en y intégrant des vers glanés çà et là dans le recueil du *Théâtre gaillard*. C'est Virginie et Florval qui jouent le *Cid* en costume espagnol. La pièce terminée, on les retrouve en coulisse et la jeune comédienne s'adresse d'un ton ludique à Florval qui lui donne spontanément la réplique :

VIRGINIE

Rodrigue as-tu du cœur.

FLORVAL

Si j'étais sur ton lit, tu le verrais sur l'heure.
Et sans de tes beaux yeux, vouloir me dégager,
Tu me verrais bander, foutre et décharger.

VIRGINIE

J'en accepte l'augure, ah ! suis-moi dans ma loge,
Viens à grands coups de cul consommer ton éloge⁷³.

Pour un amateur de théâtre érotique, trois échos retentissent : celui du *Cid*, évidemment, mais aussi celui de *Messaline* – « Sans jamais de mes bras se vouloir dégager, / Je le vis, & bander, & foutre, & décharger » – et de *Vasta* – « J'en accepte l'augure, & je vole à leur tête ; / J'affronterai moi seule une telle tempête ». En acceptant l'augure et en affrontant glorieusement l'armée de fouteurs placée au pied des murs de son château, la reine de Bordélie conservait le ton de la tragédie classique. Aussi est-ce à partir de ce ton et dans une sorte de texte composé « à la

⁷² Grandval fils, *La Comtesse d'Olonne* [ca 1738], dans *Théâtre gaillard*, *op. cit.*, sc. 2.

⁷³ *Les acteurs surpris ou l'effet du costume*, conte II, dans *Les costumes théâtrales*, *op. cit.*, p. 19.

manière de », que se présentent la plupart des pièces érotiques en vers. Sans toujours proposer de parodie ciblée d'une pièce particulière du répertoire classique, la portion versifiée du corpus érotique clandestin en adopte volontiers la pompe. Cette aspiration à la grandeur qu'exprime un personnage comme Vasta forme, en quelque sorte, la toile de fond parodique où l'alexandrin est apprêté à toutes les sauces et où prétention au bon ton et célébration de la sexualité s'entremêlent. De même que Boileau disait qu'il n'était « qu'un gueux revêtu des dépouilles d'Horace⁷⁴ », ici, les femmes insatiables et les prostituées se parent des habits royaux et en empruntent la magnificence, même dans la parole.

Les règles classiques dé-convenues ou le contre-exemplum

Voici comment La Fontaine expliquait sa position dans la Querelle des Anciens et des Modernes dans son « Épître à Huet », évêque de Soissons :

Mon imitation n'est point un esclavage :
 Je ne prends que l'idée, & les tours & les lois,
 Que nos maîtres suivoient eux-mêmes autrefois.
 Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence,
 Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
 Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
 Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité⁷⁵.

Quand le chevalier de Jaucourt entreprend d'écrire les portions rhétorique et morale de l'article « imitation » de l'*Encyclopédie*, il récupère ces vers de La Fontaine pour illustrer l'attitude qu'il convient d'adopter dans « l'emprunt des images, des pensées,

⁷⁴ Nicolas Boileau, « Satire IX », *Satires*, dans *Œuvres I*, Paris, GF Flammarion, 1969 [1668], p. 95.

⁷⁵ Jean de La Fontaine, *Épître à Huet* (1687), cité par Louis de Jaucourt, « Imitation », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, ARTFL *Encyclopédie*, Tome VIII, p. 568.

des sentimens, qu'on puise⁷⁶ » chez les bons modèles. Il en va de même dans le théâtre érotique clandestin : on s'approprie dans un esprit de liberté « les tours & les lois » des maîtres d'autrefois. Mieux encore, si l'Antiquité pouvait servir au XVII^e siècle d'*exemplum* moral, le XVIII^e poursuit la même logique, mais en renversant la hiérarchie des valeurs : de Cinna à Messaline, l'*exemplum* conserve sa vertu rhétorique même si sa portée tient désormais au degré de subversion qu'il introduit. Tous les éléments poétiques que requiert la composition d'une « bonne » tragédie sont ainsi dans le collimateur des auteurs de priapées dramatiques dont l'optique outrancière ne laisse rien au hasard. Des conventions prônées par les d'Aubignac et consorts à l'écriture en quatrains faits de rimes plates, forme privilégiée de Corneille et qui rappelle les périodes oratoires cicéroniennes, l'intégralité du modèle est tournée en ridicule par l'imitation à la fois servile – parce qu'infiniment précise – et originale – parce que dévergondée – qu'on en fait.

i. Les unités

Déjà théorisée par Aristote dans la *Poétique*, la règle des trois unités – temps, lieu, action – telle qu'appliquée dans les tragédies érotiques aurait fait frémir d'horreur l'abbé d'Aubignac parce que, d'une part, on la respecte parfois davantage que chez Corneille lui-même et que, de l'autre, on l'utilise à des fins subversives. C'est surtout à la composition de lieu ou, si l'on préfère, à l'hypotypose, qu'a recours le récit d'événements permettant de préserver le cadre que prescrit le respect des unités : l'occasion est souvent idéale de remplacer la relation de batailles où « le combat cessa faute de combattants » par la description de scènes orgiaques, mais en

⁷⁶ Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 567.

conservant la facture tragique. Messaline, ratée tour à tour par Vitus, Pinez et Matricius, n'y tient plus et c'est en ces termes qu'on raconte son escapade libidineuse dans la salle des Gardes :

A peine la Princesse avoit quitté ces lieux,
 Nous la voyons sortir la fureur dans les yeux ;
 Elle entre avec transport dans la salle des Gardes,
 Et dit au Capitaine, en déchirant ses hardes,
 Otez-moi ma chemise : il le fait, sur un banc,
 La Princesse aussi-tôt & se couche & s'étend.
 Nous dévorons des yeux ses belles cuisses blanches,
 Ses fesses, & sa gorge, & ses aimables hanches,
 Sa motte rebondie, & son con tout charmant :
 Ah ! Seigneur, je ne puis en parler qu'en bandant.
 Que chacun, nous dit-elle, vite s'arme & s'apprête,
 De Vénus aujourd'hui je célèbre la fête ;
 Vous n'aurez aucun mal, j'en donne ici ma foi,
 Venez, je le permets, bandez & foutez moi.
 Elle dit & chacun l'admire & la contemple
 Et notre Capitaine, en nous donnant l'exemple,
 La fout, Seigneur, la fout six coups sans deconner.
 On nous commande alors de nous déboutonner.
 Nous nous déboutonnons, chacun, selon sa charge,
 Se couche dessus elle, l'enconne & décharge.
 Le nombre des fouteurs ne l'intimide pas ; [58]
 Tenant son Cavalier ferme dedans ses bras,
 Donnant des coups de cul, rapprochant chaque fesse,
 Elle joint au courage une admirable adresse.
 Enfin, lorsque chacun, suivant son appétit
 Eut foutu, refoutu, chacun lave son vit.
 Mais, prodige étonnant ! qu'on ose à peine croire,
 Et qui ne sortira jamais de ma mémoire,
 La Princesse voulut se relever du banc,
 Elle fait un effort, mais il est impuissant.
 Le foutre qui s'étoit répandu sur la planche,
 S'étoit si fort collé, tant aux reins qu'à la hanche,
 Qu'elle ne pouvoit plus tourner d'aucun coté ;
 Cependant, par nos soins, nous l'en avons oté :
 Et j'avouerai, Seigneur, que jamais de ma vie
 Je ne vis de la sorte une femme aguerrie⁷⁷.

⁷⁷ Grandval fils, *La nouvelle Messaline* [ca 1752], dans *Théâtre gaillard*, *op. cit.*, sc. 14, p. 57-58.

Le champ lexical est le même que dans les tragédies classiques : seul le champ de bataille a changé. Le garde relate avec force détails, évoquant ici « la fureur dans les yeux », répétant là des paroles qu'il a mémorisées. On croirait lire, *mutatis mutandis*, la narration d'une lutte épique : « Que chacun, nous dit-elle, vite s'arme & s'apprête ». Même Messaline, pourtant dans une position si particulière, se fait admirer pour son courage et sa vigueur.

ii. Les monologues tragiques

S'il est une convention emblématique de la tragédie, c'est bien le monologue tragique et s'il est un monologue où s'expriment de la manière la plus éloquente la pompe et l'idéal de gloire, c'est celui de Don Diègue dans le *Cid* de Corneille :

O rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
 N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie
 Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
 Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?
 Mon bras, qu'avec respect toute l'Espagne admire,
 Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,
 Tant de fois affermi le trône de son roi,
 Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ?
 O cruel souvenir de ma gloire passée,
 Œuvre de tant de jours en un jour effacée⁷⁸ ! [...]

Exprimant le désespoir et la trahison, le monologue de Don Diègue devient le modèle dont le théâtre érotique s'inspire, comme le montrent les trois monologues suivants. L'époux de Fessaride, Ratanphor, a le « corps [qui] brûle en dedans, [mais] tout le dehors est tiède ». Dès lors que son épouse lui trouve une pastille magique – probablement une mouche cantharide – loin d'être satisfaite, elle désespère :

FESSARIDE, *seule*.
 J'étouffe, je me meurs, j'enrage, je suffoque.

⁷⁸ Pierre Corneille, *Le Cid*, dans dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, acte I, sc. 4, p. 224.

Vénus ! peux-tu souffrir que de moi l'on se moque ?
 Qui plus que moi jamais encensa tes autels ?
Venge-toi, venge-moi du plus vil des mortels⁷⁹.
 Après de Ratanphor sur mon lit je me couche,
 Je lui mets de ma main la pastille à la bouche,
 Il l'avale, & je vois changer en un clin d'œil,
 Au gré de nos souhaits, la cause de son deuil ;
 Ce doux présent des Dieux, d'une vitesse extrême
 S'élève audacieux au dessus de lui-même ;
 Mais ce Roi trop ingrat, en s'enfuyant avec,
 Me passe insolemment la plume par le bec.
 Je saute & cours, de peur qu'il ne m'échappe :
 Furieuse, égarée, aux cheveux je l'attrape ;
 Mais il prend ses ciseaux, & ce coup malheureux
 Ne me laisse de lui qu'un toupet de cheveux.
 Il fuit, ferme la porte, & pour comble d'injure,
 Il me dit mille horreurs au travers la serrure.
O désespoir affreux ! fatal revers du sort !
 Je ne vaux pas, dit-il, le pet d'un âne mort.

*Elle tombe dans un fauteuil*⁸⁰.

Mais le « désespoir affreux » de Fessaride est futile si on le compare à la rage d'une Messaline inassouvissable, parce qu'incapable de trouver un amant vigoureux :

MESSALINE, *seule*.

O rage ! ô désespoir ! ô Vénus ennemie !
 Etois-je réservée à cette ignominie ?
 N'ais-je donc encensé ton temple & tes autels
 Que pour être l'objet du foible des mortels ?
 Tu peux voir aujourd'hui rater ces quatre infames
 Et n'entreprendre pas la vengeance des femmes ?
 N'est-ce donc pas pour toi le plus sanglant affront
 Qu'ont m'ait enfin réduite à me branler le con ?
 Venge-toi, venge-moi, saisis-toi de ta foudre,
 Et que leurs vits mollets soient tous réduits en poudre.
 O terre ! entr'ouvre-toi sous leurs pas chancelans,
 Déesses des Enfers, inventez des tourmens,
 Creusez à chaque instant abyme sur abyme ;
 Qu'ils apprennent enfin comme on punit le crime,
 Et renversant pour eux les ordres des destins,

⁷⁹ Don Diègue à Rodrigue, dans le *Cid* : « Enfin tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance : / Je ne te dis plus rien. Venge-moi, venge-toi ; / Montre-toi digne fils d'un père tel que moi. », *Ibid.*, acte I, sc. 5, p. 224.

⁸⁰ *Id.*, *Le Tempérament* [1756], dans *Théâtre gaillard*, *op. cit.*, sc. 7, p. 60. C'est moi qui souligne les évocations du *Cid* pour les trois citations.

Faites qu'après leur mort ils foutent des putains,
 Dont les cons vérolés, du fond de leurs matrices,
 Ne lancent sur leur vit que poulains, chaudepisses ;
 Que de sales morpions leur corps soit tout couvert ;
 Qu'ils déchargent toujours un foutre jaune & vert,
 Et qu'un chancre brûlant en tourmentant leur ame,
 Leur apprenne sans cesse à rater une femme⁸¹.

Et puis il y a Foutine, jalouse du tribadisme de Mme Duvagin et de sa nièce Moniche, et qui se remet mal d'un sanglant affront :

FOUTINE, *seule*.

O rage ! à mon secours, deux tribades me jouent ;
 Et la tante & la nièce impudemment me rouent.
 Je les suis toutes deux, croyant sacrifier
 Ensemble au même autel ; à les déifier
 Je me plaisois d'avance ; & la plus douce image
 D'un feu voluptueux colorait mon visage ;
 Du plaisir le plus vif, humide avant-coureur,
 Le foutre à tous mes sens annonçoit le bonheur ;
 A l'aspect d'un boudoir, objet de mon attente,
 Je décharge trois fois, lorsque l'indigne tante,
 Cachant sous un air doux, sa noire trahison,
 M'embrasse, me patine, & me prenant le con
 Soudain ouvre la porte, & soudain la referme :
 La garde avec sa nièce à ma barbe s'enferme !
 Ciel ! devois-je m'attendre à cet affront sanglant⁸² ? [...]

L'affront qu'a subi le père de Chimène sert de point de départ à l'expression d'une rage et d'un sentiment d'injustice dans la bouche de ces trois femmes. Dès lors que la fouterie remplace les travaux guerriers, le fiasco sexuel prend des proportions aussi considérables et exige un ton aussi élevé que l'humiliation de Don Diègue.

⁸¹ Grandval fils, *La Nouvelle Messaline*, *op. cit.*, sc. 6, p. 49-50.

⁸² [Anonyme], *Le Triomphe de la fouterie, ou les Apparences sauvées*, comédie en deux actes & en vers, Bnf, Enfer 655, acte II, sc. 1, p. 14-15.

iii. Les oracles

Les oracles introduisent sur la scène érotique la figure de Priape, reconnu dans la mythologie pour son immense phallus. On le consulte surtout dans les cas d'impuissance, quand son Grand Prêtre, « Ministre des autels élevés à Priape⁸³ », ne se substitue pas carrément et hardiment à ces dieux de l'Olympe ou à ces devins auxquels les personnages tragiques adressaient leurs demandes dans le théâtre classique. Les réponses de la divinité sont plus souvent qu'autrement un galimatias formé d'énigmes faussement impossibles à éclaircir. Dans *Le Tempérament*, Ratanphor, roi de Toutybande, gouverne visiblement son royaume en imposteur : marié depuis huit jours à la princesse Bellendraps qui se languit de désir, il n'arrive pas à consommer son mariage. Persuadé qu'il est victime d'un maléfice – le nouement d'aiguillette –, au comble du désespoir, il s'adresse à Impias, Grand Prêtre interprète du dieu phallique :

RATANPHOR

De Priape, à la fin, j'ai consulté l'Oracle :
 J'ai retenu ces mots, & j'en suis confondu ;
 Ecoutez, car voici ce qu'il m'a répondu
 » La jeune épée ira dans le jeune fourreau :
 » Quand cette même épée
 » Sur un cadavre bien groupée
 » Sortira brillamment d'un antique tombeau.
 Quels sens puis-je donner à pareille réplique ?
 L'Oracle nettement en commençant s'explique,
 Et je comprends très-bien qu'en cet obscur tableau,
 C'est moi qui suis l'épée, & c'est vous le fourreau ;
 Mais je ne puis, Madame, interpreter le reste.
 Ce tombeau...ce cadavre...ô doute trop funeste !
 Dieux ! qui croyez avoir bien plus d'esprit que nous ;
 Donnez-nous donc celui de vous deviner tous !

BELLENDRAPPS

Un Oracle toujours a fait son thème double,

⁸³ Alexis Piron, *Vasta, reine de Bordélie*, dans *Id.*, acte II, sc. 3, p. 28.

Et vouloir l'éclaircir, c'est pêcher en eau trouble.
 Mais je vous vais, pour moi, dire mon sentiment
 Franchement, clairement, intelligiblement.
 Me voici votre femme, & je suis encore fille ;
 Mais de cesser de l'être en un mot je pétille
 Si dans une heure au plus vous ne terminez pas
 L'anéantissement qui fait tous nos débats,
 Je vous ferai bien voir, qu'au point où nous en sommes,
 On fait cocus les Rois comme les autres hommes.
 Je vous laisse y penser. Grenadiers, suivez-moi⁸⁴.

Dans *L'Oracle, ou le Muphti rasé*, l'histoire se transporte dans un décor oriental et se répète au moment de l'entrée en scène du muphti Priapin, aussi mauvais oracle qu'Impias :

ILNAPUT, à *Clitorisette*
 Au moment qu'en tout point, l'oracle est accompli
 On peut dire hardiment, que le tout est fini
 (*plus gravement.*)
 De mon Conseil d'Etat, la prudence suprême
 Vient de le deviner aussi bien que moi-même...
 (*après une pause, ayant aperçu Clitorisette*)
 (*à Clitorisette.*)
 Grace à mon Médecin, certaine potion
 Qu'on appelle, je crois, de Jubilation,
 Fait couler dans mon sein, le feu de veine en veine.
 (*d'un air gracieux après s'être taté le cœur.*)
 Ah !...ce soir j'en dirai quatre mots à la Reine⁸⁵...

En réalité, les oracles prononcés par ces Grands Prêtres sont toujours les préludes à toutes sortes de manipulations. Parce qu'il est dépositaire d'un secret, l'impuissance avouée par un roi ou la plainte d'une épouse inassouvie, le principal ministre du culte de Priape profite largement de son privilège en rendant les hommes cocus et en abusant des femmes qui viennent écouter ses oracles.

⁸⁴ Grandval fils, *Le tempérament*, dans *Théâtre gaillard*, *op. cit.*, sc. 1, p. 41-42.

⁸⁵ Grandval père, *L'oracle, ou le muphti rasé*, Tragi-héroï-polico-comique traduit de l'Arabe, à Constantinople, 1752, dans Bnf Arts du spectacle Fr14 [recueil factice], sc. 8, p. 26-27.

iv. Stichomythie amphigourique

Dans la tragédie classique, la stichomythie joue deux rôles essentiels. Elle sert, le plus souvent, à mettre en scène la forte opposition entre deux personnages, où la rapidité des échanges illustre au mieux le choc de deux orgueils. Racine en offre un exemple fameux à l'occasion de cet échange orageux entre Britannicus et Néron :

NÉRON

Rome ne porte point ses regards curieux
Jusque dans des secrets que je cache à ses yeux.
Imitez son respect.

BRITANNICUS

On sait ce qu'elle en pense.

NÉRON

Elle se tait du moins, imitez son silence.

BRITANNICUS

Ainsi Néron commence à ne se plus forcer.

NÉRON

Néron de vos discours commence à se lasser.

BRITANNICUS

Chacun devait bénir le bonheur de son règne.

NÉRON

Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne⁸⁶.

Le duel verbal est ainsi marqué, dans le corps du texte, par l'alternance des répliques. De façon similaire, une deuxième forme de stichomythie – aussi appelée antilabe – opère une sorte de morcellement des alexandrins, mettant en lumière l'intensité et la gradation dans la tension tragique. La vitesse de l'échange accélère et l'affrontement cède la place à l'émotion qui se donne à lire par des « hélas ! » de

⁸⁶ Jean Racine, *Britannicus* [1669], dans *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, 1995, acte III, sc. 8, p. 293-294.

bien mauvais augure ou par des interrogations pathétiques, comme en fait foi cette scène entre Titus et Bérénice :

TITUS

Non, Madame. Jamais, puisqu'il faut vous parler,
Mon cœur de plus de feux de se sentit brûler.
Mais...

BÉRÉNICE

Achevez.

TITUS

Hélas !

BÉRÉNICE

Parlez.

TITUS

Rome... l'empire...

BÉRÉNICE

Eh bien ?

TITUS

Sortons, Paulin ; je ne lui puis rien dire.

BÉRÉNICE (scène suivante)

Quoi ! me quitter sitôt, et ne me dire rien ?

Chère Phénice, hélas ! quel funeste entretien !

Qu'ai-je fait ? Que veut-il ? et que dit ce silence⁸⁷ ?

La stichomythie sert ici à dire l'incapacité de dire : les protagonistes ne prononcent qu'un seul mot à la fois, symptôme d'un drame funeste qui se joue et représentation d'un vide du langage incapable de l'exprimer.

Le théâtre érotique s'amuse, on s'en doute, avec ces deux espèces de convention, en désamorçant tout dessein pathétique. Dans *La Nouvelle Messaline*, deux gardes arrivent sur scène, impatients de raconter à Vitus et Conine qu'ils ont vu Messaline dans la salle des Gardes offrir son corps insatiable à tous les soldats :

⁸⁷ *Id.*, *Bérénice* [1670], dans *op. cit.*, acte II, sc. 4 et 5, p. 346.

LE PREMIER GARDE
Ah ! Seigneur, écoutez.

LE SECOND
C'est moi qui veux apprendre...

LE PREMIER
Ecoutez-moi, Seigneur.

LE SECOND
Seigneur, daignez m'entendre.

LE PREMIER
Il ne sait pas sa langue.

LE SECOND
Il grassaye en parlant.

LE PREMIER
Je fais bien les récits.

LE SECOND
J'ai la voix de Legrand⁸⁸.

VITUS
Oh ! vous m'étourdissez.

LE SECOND
C'est par excès de zèle.

VITUS
Je vais par un seul mot finir votre querelle :
Commencez le récit, & vous le finissez ;
Nous verrons qui des deux se sera surpassé.
Faites-nous apporter à chacun une chaise ;
Pour entendre un récit il faut être à son aise⁸⁹.

Aux frontières de l'amphigouri, le rôle de la stichomythie se trouve complètement renversé en mettant en relief le ridicule d'une querelle. La grande tension tragique

⁸⁸ Au-delà de la parodie du code tragique, Grandval fils offre ici une scène typique de persiflage : c'est lui-même qui grassayait en parlant sur la scène de la Comédie-Française. Il partageait les rôles comiques avec Marc-Antoine Legrand, co-sociétaire et auteur, entre autres, du *Luxurieux*, comédie à équivoques intégrée au *Théâtre gaillard* et aussi connue sous le titre du *Libertin puni* [ca 1838].

⁸⁹ Granval fils, *La nouvelle Messaline*, op. cit., sc. 14, p. 56-57.

fait place aux enfantillages. La banalité s’empare du code tragique, comme dans cet extrait des *Deux biscuits*, alors que l’alexandrin se fragmente dans un dialogue gastronomique à mille lieues des grandes interrogations pathétiques :

RISSOLE
 Puis-je vous demander
 Si du souper d’hier Votre Altesse est contente ?
 ABUSEF
 Oui.
 RISSOLE
 Le cervelas ?
 ABUSEF
 Bon.
 RISSOLE
 Et la sauce ?
 ABUSEF
 Excellente⁹⁰.

Des Visitandines délurées

La comédie des *Visitandines*⁹¹ de Louis-Benoît Picard fut représentée au Théâtre de la rue de Feydeau plus de cent cinquante fois et cela uniquement entre sa création, le 7 août 1792, et la fin de l’année 1794⁹². L’énorme succès qu’a rencontré la comédie mêlée d’ariettes n’est sans doute pas étranger à sa parodie érotique, *Les putins cloîtrées*. La précision du ciblage parodique s’effectue jusque dans l’assonance des noms des personnages où les sœurs Euphémie, Agnès, Josephine, Augustine et Ursule sont remplacées par Conculie, Foutaise, Tire-Lapine, Patine et

⁹⁰ *Id.*, *Les deux biscuits*, tragédie traduite de la Langue que l’on parloit jadis au Royaume d’Astracan, Astracan, Chez un Libraire, 1759, dans *Théâtre de campagne, ou Les débauches de l’esprit*, à Londres et se trouve à Paris, chez N. B. Duchesne, 1758, sc. 3, p. 9-10.

⁹¹ Louis-Benoît Picard, *Les Visitandines*, comédie en deux actes, mêlés d’ariettes [musique de François Devienne], Paris, chez Maradan et Charon, 1792.

⁹² D’après la notice dans *CÉSAR*. Le nombre de représentations, jusqu’en 1799, dépasse les deux cents.

Encule, et, pour les besoins de la cause, le personnel couventin déménage à Bicêtre.

Sœur Agnès se réveille d'un rêve :

Ah ! ma sœur quel dommage
 Vous m'avez fait en m'éveillant !
 Je faisais un rêve charmant,
 Car je rêvois de mariage.
 L'amour avoir surpris mon cœur,
 Et par l'hymen j'étais liée.
 Est-ce un péché, ma chère sœur,
 De rêver qu'on est mariée⁹³ ?

Et voici Foutaise, sortant à son tour des bras de Morphée :

Vous m'avez fait, en m'éveillant,
 Ma sœur, un bien cruel dommage,
 Je faisais un rêve charmant,
 Car je rêvois de pucelage.
 Un vit, d'une énorme grosseur,
 Dans mon con faisait son entrée.
 Est-ce un péché, ma chère sœur,
 De rêver qu'on est dépuclée⁹⁴ ?

Du mariage au pucelage, il n'y a qu'un pas que le parodiste n'hésite pas à franchir : le changement est à la fois très précis et infime, mais il écorche le modèle de façon tout à fait efficace.

Le parallélisme s'arrête là, à peu de choses près : des fragments identiques apparaissent d'une pièce à l'autre, permettant surtout de s'orienter en regard de l'hypotexte, mais le ton parodique se construit surtout à partir des ariettes que le parodiste combine et mélange avec une grande liberté par rapport au modèle, dans le but évident de travestir les beautés du mariage et de les ramener aux seules fonctions

⁹³ Louis-Benoît Picard, *op. cit.*, acte I, s. 1, p. 4.

⁹⁴ [Anonyme], *Les putins cloîtrées* [ca 1793], dans Jean-Jacques Pauvert, éd., *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, Paris, Terrain Vague, 1993, acte I, sc. 1, p. 365.

physiques. Le fils Belfort, dans *Les Visitandines*, de retour à Paris après un long voyage, raconte à son valet Frontin que les femmes l'ont perdu :

Enfant chéri des Dames,
 Je fus en tous pays
 Fort bien avec les femmes,
 Mal avec les maris. [...]
 J'entends à mon oreille,
 Le Dieu d'amour me répéter tout bas :
 Enfant chéri des dames,
 Sois dans tous les pays
 Fort bien avec les dames,
 Mal avec les maris.
 Mais le ciel me seconde,
 Et veut faire, je croi,
 L'ami de tout le monde
 D'un homme tel que moi.
 Me voici dans la France,
 Tout ira pour le mieux.
 Car on aime l'aisance
 Dans ce climat heureux ;
 Non, il n'est point de climat plus heureux,
 Car les amans des dames
 Dans ce charmant pays,
 Sont bien avec les dames,
 Bien avec les maris⁹⁵.

Et voici comment Vise-Cul se confie à Sublimé sur l'air de *Enfants chéris des dames* :

On sait, pour plaire aux femmes,
 Qu'il faut, en tout pays,
 Présenter à ces dames
 Toujours les plus gros vits. [...]
 J'entends à mon oreille
 Le dieu Priape me dire tout bas :
 On sait, pour plaire aux dames,
 Qu'il faut, en tout pays,
 Présenter à ces dames
 Toujours les plus gros vits.
 Ah ! le ciel me seconde :
 Il n'est, j'en suis certain,
 Aucun vit dans le monde

⁹⁵ Louis-Benoît Picard, *op. cit.*, acte I, sc. 5, p. 15-16.

Aussi gros que le mien.
 Me voici dans la France !
 C'est à qui fout le mieux.
 On fout avec aisance
 Dans ce climat heureux.
 Non, il n'est point de climat plus heureux ;
 Car, pour bien plaire aux femmes,
 Il faut, en ce pays,
 Présenter à ces dames
 Toujours les plus gros vits⁹⁶.

L'insertion parodique permet au corps d'entrer en scène par l'entremise de Priape qui vient prendre la relève du dieu d'amour. Alors que les propos de Belfort étaient projetés vers l'extérieur par l'évocation des maris, ceux de Vise-cul mettent assez bien en valeur une espèce de morale de l'intérêt, dans la mesure où tout est ramené à son attribut : « Il n'est, j'en suis certain, / Aucun vit dans le monde / Aussi gros que le mien ». Toute l'attitude parodique du théâtre érotique est résumée dans ces vers : la seule préoccupation qui vaille se résume à une recherche effrénée de jouissance et le discours se concentre sur les organes génitaux et la débauche.

Musique, Maestro !

Le dévergondage des airs chantés n'est pas exclusif aux *Putins cloîtrées* : les ariettes, les vaudevilles et l'opéra constituent également des hypotextes susceptibles de paraître sous la lunette déformante de la parodie, dès lors qu'ils atteignent une certaine renommée ou, mieux encore, qu'ils font partie du patrimoine culturel. Ainsi en est-il des airs populaires, encore dans les *Putins cloîtrées*, alors que la pièce s'ouvre sur ce dialogue entre sœur Tir-Lapine et sœur Foutaise sur l'air *Il pleut* :

TIR-LAPINE
 Il pleut, il pleut, Foutaise.

⁹⁶ *Les Putins cloîtrées, op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 370-371.

FOUTAISE

Eh bien ! eh bien ! ma sœur :
Cela me rend bien aise...

TIR-LAPINE

Et moi, je meurs de peur :
À cause du tonnerre,
Mon amant cette nuit
Ne viendra pas, ma chère,
Me trouver dans mon lit⁹⁷.

Cet extrait illustre bien ce que craignait tant Houdar de la Motte au sujet des parodies : subrepticement, l'air parodié fait son chemin dans l'esprit et l'on se surprend à fredonner la parodie qui résonne beaucoup plus plaisamment, au reste, que le banal « Il pleut, il pleut bergère ». De même l'air de *J'ai perdu mon âne* arrache-t-il des éclats de rire dès lors qu'on lit l'itération d'un Sublimé presque automate : « Je bande comme un carme, /Je bande comme un carme⁹⁸ ».

Dans *La Bougie de Noël, ou la Messe à minuit*, la bonne, Rosine, entame sur l'air de *Cadet Roussel* le premier couplet d'un refrain que vont chanter à l'unisson madame Rognon et le curé, Sans-Vit :

ROSINE

Je vais dans ma chambre à mon tour (*bis*)
Vit-Grand doit m'y faire la cour ; (*bis*)
Du plaisir qu'un bon gros vit cause,
Il doit me donner une dose...

MADAME ROGNON ET LE CURÉ

Ah ! Ah ! ah !oui vraiment,
Tu feras bien, ma chère enfant⁹⁹.

⁹⁷ *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 365.

⁹⁸ *Ibid.*, acte II, sc. 8, p. 389.

⁹⁹ Mercier de Compiègne, *La Bougie de Noël, ou la Messe à minuit*, [ca 1793], dans Jean-Jacques Pauvert, éd., *op. cit.*, sc. 5, p. 411.

C'est à la mémoire collective que fait appel l'air de cette comptine ; il est difficile, à la lecture de ces mots de ne pas rire et de n'avoir pas envie de fredonner cette chanson que tous et chacun ont déjà chantée, enfants.

Sur la scène clandestine, la vogue parodique des airs connus ou encore inventés ne survient que tardivement, au seuil de la période révolutionnaire, le répertoire antérieur étant moins composé de comédies que de tragédies où les airs chantés sont absents. On se tourne alors plus volontiers, en revanche, sur des passages canoniques d'opéras où Messaline se déguise en Cybèle. Dans *Atys*, le chœur des peuples et des zéphirs chante :

Que devant vous tout s'abaisse & tout tremble,
Vivez heureux, vos jours sont notre espoir :
Rien n'est si beau que de voir ensemble
Un grand mérite avec un grand pouvoir.
 Que l'on benisse
 Le Ciel propice,
 Qui dans vos mains
 Met le sort des Humains¹⁰⁰.

Et voici Messaline qui entonne à son tour :

Que dans mon con le Dieu du foutre assemble,
Cent roïdes vits animés au devoir,
Qu'il seroit beau de les voir ensemble,
Tous décharger dedans mon grand con noir,
 Que le Ciel puisse,
 D'un sort propice,
 Mettre en mes mains,
 Tous les vits des humains¹⁰¹.

¹⁰⁰ Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault, *Atys*, tragédie en musique ornée d'Entrées de Ballet, de Machines, & de changemens de Théâtre, à La Haye, chez Guillaume de Voys, 1717 [1682], acte II, sc. 4, p. 33-34.

¹⁰¹ [Anonyme], « Parodie de la descente de Cibelle dans l'opera d'Athis [*Atys*] », dans *L'Abateur de noisettes, ou Recueil de pieces nouvelles des plus galliardenes (sic)*, à La Haye, chez Bernard, 1741, Bibliothèque de l'Arsenal, Res 8° B35545, [n.p.].

Ici encore, la parodie vise essentiellement à « corporaliser » la scène en accordant toute son attention à la représentation du corps érotique. Les rimes et le rythme coïncident, mais les mots créent une distorsion séditeuse.

De toutes les parodies dramatiques en musique, l'exemple de *L'Art de foutre ou Paris f**** du comte de Caylus, dont on soupçonne une représentation au bordel d'une certaine maquerelle Lacroix le 1^{er} janvier 1741, pousse encore plus loin les limites de la mutinerie. Non seulement la pièce est-elle construite à la manière d'un véritable opéra, dans lequel on a pris soin d'entremêler danses, lazzis et pantomimes, « le tout imité fidèlement des Postures de l'Arétin », mais encore propose-t-on dès l'épître dédicatoire une imitation du prologue des *Indes galantes* :

Vous, qui d'Hébé suivez les lois,
Venez, rassemblez-vous, accourez à ma voix !
Vous chantez dès que l'aurore
Éclaire ce beau séjour :
Vous commencez avec le jour
Les jeux brillants de Terpsignore ;
Les doux instants que vous donne l'Amour
Vous sont plus chers encore¹⁰².

C'est à partir de la répétition du « vous » de cette exposition que la parodie va se forger :

Vous, dont le vit prédestiné
Incessamment fout & décharge ;
O ! vous, que de leurs dons tous les Dieux ont orné
Et qui trouvez étroit le vagin le plus large,
Vous, enfin, suprême Fouteur,
Dispensateur des chaudepisses,
Du Temple de Vénus grand Sacrificateur,
Des coïlles & des cons l'exemple & les délices,
Permettez que sous vos auspices

¹⁰² Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, opéra-ballet en un prologue et quatre actes, livre de Louis Fuzelier, 1735, [En ligne:] <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/indesgal.htm>, [Page consultée le 17 janvier 2008].

J'ose de la foutaise exprimer tous les traits ;
 De mon vit au berceau ce sont là les prémices :
 Il ne fout qu'en tremblant les cons les moins novices.
 De votre foutre animez mes portraits ;
 Répandez-y tout le feu qui vous brûle :
 Qu'à la fois Adonis, Hercule,
 Maquerelles, Putains confirment mes succès ;
 Que votre vit foutant, soit le Dieu qui m'inspire,
 Et qu'en suivant de si nobles essais,
 Ma Muse à l'art de foutre unisse l'art d'instruire¹⁰³.

Ce sont là les prémices qui annoncent et préparent un ballet grandiose : la maquerelle, le chœur des Garces, les putains et les fouteurs sont prêts à s'exécuter.

« *Les Fouteurs élus se mettent en état de foutre, & la Maquerelle les excite à la foutaise* » :

LA MAQUERELLE

Foutez, foutez, ne vous laissez jamais ;
 Qu'aux coups de cul le con réponde :
 Du puissant art de foutre épuisez les secrets ; [124]
 Remplissez de nos cons l'ouverture profonde.
 Foutez, foutez, ne vous laissez jamais ;
 Que sur le con votre bonheur se fonde.

LES SIX PUTAINS

Foutons, foutons, ne nous lassons jamais ;
 Qu'à nos efforts le vit réponde :
 Du puissant art de foutre épuisez les secrets ;
 Elargissez des cons l'ouverture profonde.

LE CHŒUR & LES SIX PUTAINS ENSEMBLE

Foutons, foutons, ne nous lassons jamais ;
 Qu'aux coups de cul le con réponde.

LA MAQUERELLE

Le Dieu qui lance le tonnerre,
 Tous les Dieux de leur foutre ont inondé la terre ;

¹⁰³ Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis, comte de Caylus, *Art de F**** Sur la Musique du Prologue de l'Europe galante, qui commence ainsi : *Frappez, frappez, ne vous laissez jamais, &c.* BALET, *Représenté aux Porcherons dans le Bordel de Mademoiselle De la Croix, fameuse Maquerelle, le premier de Janvier 1741, & remis au même Théâtre presque tous les jours de Fête de ladite Année, 1747*, dans *Recueil de Littérature* [Recueil factice], Bibliothèque de l'Arsenal, Res 8° B 35550 [3], p. 121.

Ce n'est qu'en se foutant qu'on peut leur ressembler,
 Hâtez-vous de vous accoupler.
 Foutez, servez d'exemple aux plus vigoureux Carmes,
 Et vous, à leurs regards, étalez tous vos charmes¹⁰⁴.

La parodie est double : d'une part, on imite fidèlement le jeu des répliques typiques de l'opéra où le chœur répond comme en écho ; d'autre part, l'on écorche au passage les *Indes galantes* dans la parenté des résonances de fin de vers entre cette réplique de Huascar et l'appel lancé par la maquerelle pour que les coups de cul répondent :

Par toi dans nos champs tout abonde.
 Nous ne pouvons compter les biens que tu nous fais.
 Chantons-les seulement! Que l'écho nous réponde !
 Que ton nom dans nos bois retentisse à jamais !
 Tu laisses l'univers dans une nuit profonde,
 Lorsque tu disparais ;
 Et nos yeux, en perdant ta lumière féconde,
 Perdent tous leurs plaisirs; la beauté perd ses traits¹⁰⁵.

Le ballet se termine dans « *une décharge générale de foutre, qui forme le plus beau coup de Théâtre du monde* ». Un « *silence profond accompagne l'action* » et le chœur y va d'un ultime refrain :

Que l'ardeur de foutre nous guide ;
 Déchargeons, bandons à jamais ;
 Dans le con le plaisir réside,
 Soyons foutus, foutons en paix.

LA MAQUERELLE

C'est assez fatiguer les vits & les matrices,
 En nous foutant des Dieux, craignons les chaudepisses¹⁰⁶.

Dans tous ces exemples où l'on célèbre les vertus des cons magnanimes et « l'ardeur de foutre », deux traits principaux demeurent : la profonde filiation entre les parodies et les conventions tragiques qu'elles se proposent de dénaturer et le

¹⁰⁴ *Ibid.*, sc. 1, p. 123-124.

¹⁰⁵ Deuxième entrée, sc. 5.

¹⁰⁶ *L'Art de foutre, op. cit.*, sc. 2, p. 131.

ciblage parodique, toujours articulé autour d'une mise à plat de l'héroïsme rendue possible par l'introduction du corps érotique. Dans la parodie qu'il donne de la scène du soufflet du *Cid*, Grandval fils met bien en lumière l'ambition du corpus érotique clandestin :

LE COMTE

Sais-tu bien qui je suis ?

DON RODRIGUE

Oui, tout autre que moi

Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi.

Les palmes dont je vois ta tête si couverte

Semblent porter écrit le destin de ma perte.

J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur,

Mais j'aurai trop de force ayant assez de cœur.

À qui venge son père il n'est rien impossible :

Ton bras est vaincu, mais non pas invincible¹⁰⁷.

Dans *La comtesse d'Olonne*, c'est Argénie que l'on voit affublée des attributs d'une gloire :

ARGÉNIE

Sais-tu bien qui je suis ?

BIGDORE

Oui : tout autre que moi

Au seul bruit de ton nom pourroit trembler d'effroi.

Mille et mille fouteurs crevés à ton service,

Semblent me présager un semblable supplice.

J'attaque en téméraire un con toujours vainqueur ;

Mais j'aurai trop de force ayant assez de cœur :

A qui fout Argénie il n'est rien d'impossible,

Ton con est vaincu, mais non pas invincible¹⁰⁸.

C'est en s'en prenant à l'expression de la gloire et à sa manifestation enthousiaste que le théâtre érotique en arrive à former une nouvelle représentation du moi. Alors que la présence du corps chez Corneille est le signe visible d'une *virtus* exaltée que

¹⁰⁷ Pierre Corneille, *Le cid*, *op. cit.*, acte II, sc. 2, p. 226.

¹⁰⁸ Grandval fils, *La comtesse d'Olonne*, *op. cit.*, sc.3.

donne à lire le « bras toujours vainqueur » du comte, la parodie introduit une mise à distance et rabaisse, avec ce « con toujours vainqueur », la hauteur de vue de la tragédie classique. L'inflexion parodique invalide la métonymie du corps, expression d'une grandeur, en lui substituant le con d'Argénie. La parodie se forge ainsi sur le modèle classique duquel elle s'inspire, mais elle est porteuse aussi des préoccupations d'un siècle fasciné par le corps, le plaisir et une certaine conception de la nature qui trouve sur la scène cachée des Lumières un écho dont la rumeur à la fois s'inscrit dans le discours philosophique ambiant et annonce les radicalisations du divin marquis.

CHAPITRE X

« IL FAUT FOUTRE OU MOURIR ! »

*AIR : La belle Bourdonnaise
Son vit, plus chaud que braise,
Toujours bandait à l'aise ; (bis)
A présent, la foutaise,
S'en va cahin, caha,
Ah ! ah ! ah ! ah !...
Pour lui, quelle misère !
Lorsqu'il veut me le faire,
Mon con fait pauvre chère ;
Curé, mets fin à ça,
Ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah !
Ah ! ah ! ah ! ah !
Curé mets fin à ça,
Ah ! ah ! ah !
Curé mets fin à ça.*

*Mercier de Compiègne,
La bougie de Noël ou la messe à minuit,
1793*

« Ma gloire est de foutre, de bander c'est assez ! » Ainsi s'exclame Vitus, dans *La Nouvelle Messaline* en reprenant le dernier vers de l'*Ode à Priape* d'Alexis Piron. La conquête des lauriers de la gloire trouve, on l'a vu, un écho assez radical dans les tragédies érotiques. Fi donc des travaux guerriers ; dorénavant, c'est par la seule capacité érectile que se mesure l'ampleur de la gloire. Et comme les princes, les marquis, les comtes et les rois s'en acquittent rarement à leur honneur – ce qu'illustrent les innombrables scènes de fiasco – et, qu'*a contrario*, les jésuites, carmes, curés de village et jardiniers triomphent habituellement, c'est la conception même de la gloire, indissociable dans le théâtre classique d'une exaltation de la grandeur en action, qui s'en trouve mise à plat. Tout ce qui servait à célébrer les valeurs d'une *dignitas* et d'une *virtus* à la romaine est ramené au corps, à sa vigueur et à ses exploits sexuels. Dénuée de toute prétention métaphorique ou figurative – quand on veut illustrer, par exemple, la grandeur du roi à travers la figure magnanime de Cinna – la gloire s'exprime ici par les seules facultés foutatives.

Cependant, l'orgueil aristocratique a aussi sa dimension féminine dont la scène d'ouverture entre Argénie et sa suivante Lise dans *La Comtesse d'Olonne* permet de mesurer l'importance, en plus d'offrir une parodie du songe d'Hérode dans la *Mariamne* de Tristan l'Hermitte :

ARGÉNIE, *croyant voir l'ombre du Duc de Candale
son premier amant.*

Fantôme impérieux qui viens mal-à-propos
Condamner mes plaisirs et troubler mon repos,
Va porter aux enfers ta noire jalousie,
Et ne te mêle plus de censurer ma vie.
Chargé de tant d'horreurs, de quoi t'avisés-tu
De revenir ici me prôner la vertu ?
Ne te souvient-il plus que je suis une femme,
De qui le con brûlant sent la plus vive flamme,

Et que de ton vivant, loin de me soulager,
 Cruel, tu débandois à me faire enrager ?
 Non, je ne te crains plus, tes menaces sont vaines, [8]
 Par ton heureux trépas la mort brisa mes chaînes :
 Depuis ce doux moment prodiguant mes faveurs,
 J'ai dans mes intérêts réuni tous les cœurs ;
 Il faut foutre, ou mourir !

LISE

Il faut mourir, ou foutre !
 Est-ce donc la colere ou l'amour qui vous outre ?
 Madame, qu'avez-vous ?

« Il faut foutre, ou mourir ! ». Plus de quarante ans plus tard, le combat de la Merteuil sera le même : « Mais de prétendre que je me donne tant de soins pour n'en pas retirer de fruits ; qu'après m'être autant élevée au-dessus des autres femmes par mes travaux pénibles, je consente à ramper comme elles dans ma marche, entre l'imprudence et la timidité ; que surtout je puisse redouter un homme au point de ne plus voir mon salut que dans la fuite ? Non, Vicomte, jamais. Il faut vaincre ou périr¹⁰⁹ ».

Les hommes et les femmes du théâtre érotique clandestin poursuivent deux desseins identiques et pourtant, malgré toute leur détermination de part et d'autre, ils n'atteignent que très rarement leur but : chez les hommes, c'est souvent la débandade, et les femmes, quant à elles, font preuve d'un appétit sexuel dont les bornes semblent difficilement assignables. La faillite du héros jadis destiné à se produire en spectacle et à triompher est partout consommée et se fait au profit de la mise en scène outrée du corps, qu'il soit jouisseur ou encore frustré dans son désir.

¹⁰⁹ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Paris, Classiques Garnier, 1995, Lettre LXXXI, p. 181. Ce « Il faut vaincre ou périr » semble avoir une histoire peu commune et dont il serait intéressant de retracer la genèse. On dit qu'à la Bataille de Bléneau, le 7 avril 1652, Turenne dit à ses officiers « Il faut vaincre ou périr ici ». Par ailleurs, les Chouans en Vendée criaient, paraît-il, cette phrase au plus fort des événements révolutionnaires.

D'un côté comme de l'autre, la morale de l'intérêt semble à ce point ancrée dans le caractère des personnages qu'ils se préoccupent de leur propre jouissance au détriment d'un coût satisfaisant : telles des Médée exaltant leur puissance, les femmes du théâtre érotique cherchent frénétiquement à assouvir un tempérament tellement ardent qu'elles se heurtent, dans la précipitation, à des amants impuissants. L'incompatibilité entre ces personnes d'un même rang élevé frappe l'imaginaire : il n'est pas un roi, dans ces priapées dramatiques, qui ne fasse preuve d'une virilité déliquescente face à une épouse bien déterminée à le cocufier, quitte à s'accoupler avec un jardinier ou même un âne. Du « syndrome de Vit-Mollet » à l'*omnipotentia* féminine, un mur infranchissable semble se dresser entre vantardise et satisfaction du désir, exposant aux plus grands périls une gloire bientôt déchu.

Le *topos* du vit-mollet

Il n'y a pas que la gloire qui déchoit sur la scène érotique : la virilité aussi s'effondre devant ces femmes fortes qui en imposent. Les épisodes de « débandade génitale¹¹⁰ » s'accumulent avec une étonnante constance et les arguments pour l'expliquer sont les mêmes : le trop d'amour, la faute dont on accuse le sexe de l'amante et le maléfique et très médiéval nouement d'aiguillette. Même Vitus, dont la gloire est, on le sait, « de foutre, de bander, c'est assez », ne sera pas à l'abri d'un épisode honteux qui lui coûtera d'ailleurs les faveurs exclusives de Messaline :

Sur un lit de gazon il me surprit dormante,
Il leva de sa main ma jupe un peu flottante ;
De sa large culotte il arracha son vit.....
Et pour tout dire enfin, Conine, il me le mit.

¹¹⁰ Yves Citton, *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier, coll. « Critiques », 1994, p. 10.

Quel plaisir ! que de coups ! juste Dieux, quelle joie !
 Pyrrhus en eut-il plus, lorsqu'il vit brûler Troye ?
 Sans jamais de mes bras se vouloir dégager,
 Je le vis, & bander, & foutre, & décharger.
 Eh bien donc, ce Vitus, dont la rigueur extrême
 Me futoit, refutoit, sans en paroître blême,
 Aujourd'hui, par un sort que je ne comprends pas,
 Est plus mol que ne fut laine de matelas.
 Son vit qui paroissoit ne respirer que foutre,
 Sur les bords de mon con ne sauroit passer outre.
 Oui, Conine, voilà quel étoit mon secret.
 Ah ! si je suis chagrine, est-ce dont sans sujet¹¹¹ ?

Si « un Héros, est Zéro très-souvent à Cythere¹¹² », ses disgrâces sont parfois attribuables à un trop plein d'amour, argument faible qu'on entend habituellement prononcé par les hommes suspectés d'être de la Manchette, comme ce fut le cas du comte de Guiche, paraissant ici sous le pseudonyme de Bigdore :

BIGDORE

Madame, pardonnez à ce triste accident,
 Il vient de trop d'amour.

ARGÉNIE

Ah ! ne m'aimez pas tant.
 Si votre trop d'amour cause votre impuissance,
 Honorez-moi, Seigneur, de votre indifférence ;
 Mais puisque le destin vous a fait pour les culs,
 Pourquoi diable songer à faire des cocus ?
 Apprenez, apprenez enfin à vous connoître :
 Sortez, ou je vous fais jeter par la fenêtre¹¹³.

Dès lors qu'un homme se dévitalise soudain aux portes du plaisir, sa maîtresse l'accuse d'être un *bougre*. De manière défensive et spontanée, on accuse souvent son amante d'être la cause du fiasco. Tel est l'argument frondeur de Vit-Mollet au nom tristement prédestiné :

¹¹¹ Grandval fils, *La Nouvelle Messaline*, *op. cit.*, sc. 1.

¹¹² Grandval père, *L'Oracle, ou le Muphti rasé*, *op. cit.*, sc. 2, p. 8.

¹¹³ Grandval fils, *La Comtesse d'Olonne*, *op. cit.*, sc. 3.

VASTA

Oui, vous avez foutu : votre mine effrontée
 Avoit pour un moment occupé ma pensée :
 Je croyois qu'à votre âge on étoit vigoureux.
 Et que sans déconner on alloit jusqu'à deux ;
 Mais puisqu'au premier coup, votre pine molasse
 Malgré mes coups de cul abandonne la place,
 C'en est fait, désormais vous ne me foutez plus ;
 Frappart réparera tant de momens perdus.

VIT-MOLLET

De ce propos mon ame est offensée,
 Car si par un hasard vous vous vîtes ratée,
 Prenez-vous-en aux Dieux qui vous firent un con
 Plus d'une fois trop large & deux fois trop profond :
 Le vent qui s'engouffroit dans ce vaste édifice
 Me faisoit débander au bord de la matrice ;
 Je me crus englouti ; mon esprit s'égara :
 La peur saisit mes sens, & mon vit se glaça¹¹⁴.

La peur est aussi au principe du dernier argument venant excuser l'impuissance et que les auteurs de théâtre érotique ont puisé directement dans un souvenir superstitieux du Moyen Âge : le sortilège du nouement d'aiguillette qui consiste « à faire un nœud, durant la cérémonie de mariage, dans un lacet (l'*aiguillette*) habituellement utilisé pour attacher le haut-de-chausse. Le même effet pouvait cependant être obtenu en se servant de la verge d'un loup, en prononçant à rebours certains versets de psaume ou en jetant une pièce de monnaie par-dessus son épaule¹¹⁵ ». Illustration par excellence d'un raisonnement tronqué et recours désespéré mais surtout déresponsabilisant, puisqu'on attribue son moment de faiblesse à une cause surnaturelle, le nouement d'aiguillette représente un héritage supplémentaire de la culture médiévale. Voici Ratanphor :

¹¹⁴ Alexis Piron, *Vasta, reine de Bordélie*, *op. cit.*, acte I, sc. 1.

¹¹⁵ Yves Citton, *op. cit.*, p. 118. Citton mentionne que l'on n'évoque plus guère le nouement d'aiguillette dès la fin du XVII^e siècle ; pourtant, le fameux « nœud » sert aussi d'explication à l'impuissance d'Ilnaput, entre autres, dans l'*Oracle, ou le Muphti rasé*.

Il n'en faut point douter, on m'a joué un tour.
 Quelqu'ennemi secret, plus méchant qu'un vautour,
 M'empêche de jouir de vous & de vos charmes ;
 J'en ai déjà versé plus de cent vingt-cinq larmes.
 Oui, c'est un maléfice, un sort, un guet-a-pens.
 On ne veut pas me voir sur vous un seul instant,
 Vous faire ce qu'on fit lorsqu'on vous a faite ;
 Et quelqu'un sûrement m'a noué l'aiguillette¹¹⁶.

Qu'on cherche leurs causes dans le trop d'amour ou au sein des obscures traditions du Moyen âge, le *coitus interruptus* et la scène d'impuissance sont des *topoi* dans la littérature occidentale. D'une époque à l'autre, la mise en scène de l'amant défaillant s'inscrit dans un contexte idéologique, culturel et politique particulier. Alors qu'au siècle des Lumières s'expriment les derniers soubresauts d'une aristocratie qui se dévitalise, le théâtre érotique clandestin, contrairement à ce que l'on pourrait par ailleurs penser, n'annonce pourtant pas, à cet égard, les événements révolutionnaires. La veine pamphlétaire du théâtre érotique, loin de montrer une noblesse dont la virilité agonisante annonce une mort politique prochaine, surenchérit au contraire dans les scènes orgiaques poussées jusqu'au délire, où l'urgence de jouir entraîne les acteurs de l'actualité – La Fayette, Marie-Antoinette, le cardinal de Rohan, etc. – au sein d'une frénésie sexuelle inouïe. Dans le répertoire antérieur à la convulsion révolutionnaire, la pointe d'ironie dont on use pour persifler les aristocrates à la faveur de la multiplication des épisodes d'humiliation s'inscrit dans un contexte beaucoup plus large, qui oscille entre le *topos* tout à fait banal de l'impuissance et une critique grinçante de ce qu'incarne toute figure d'autorité : si les nobles se ramollissent, les religieux, quant à eux, débordent de vigueur. Ainsi, la moquerie qui se donne à lire dans la représentation des premiers est-elle indissociable de

¹¹⁶ *Le tempérament*, sc. 1, Enfer 779-780, p. 40-41.

l'encanaillement des seconds, les uns comme les autres incarnant une autorité qui limite la liberté et qui impose des règles qu'on se plaît à transgresser.

L'*omnipotentia* féminine

La mécanique des corps constitue le ressort principal des pièces érotiques, où l'action procède du courroux de figures féminines fortes, rappelant sans cesse ces « femmes cornéliennes [...] qui vont sans trembler jusqu'à l'extrême de leurs passions dévastatrices¹¹⁷ ». Nouvelles Médées en puissance, les héroïnes du corpus se déchaînent avec une belle constance : alors que Nombrius parvient difficilement à « briguer[r] avec honneur le con de Messaline », la voici qui s'exclame, emportée par la colère :

Mais quoi ! ton vit débande, et le lâche recule ;
Je te croyois au moins la force d'un Hercule :
Retire-toi d'ici, laisse-moi, pousse-moi,
Que le diable t'emporte et te casse le col¹¹⁸ !

Cette fureur tire son origine d'une insatisfaction qui repose, il me semble, sur deux éléments. On y reconnaît d'entrée de jeu le souvenir érudit de la femme de l'empereur Claude et dont les historiens ont évoqué les frasques. Juvénal décrit admirablement bien le comportement de celle qui, la nuit, camouflait son rôle d'impératrice pour aller se prostituer dans le lupanar : « *adhuc ardens rigidæ tentigine volvæ, / et lassata viris necdum satiata recessit*¹¹⁹ ». « Fatiguée de

¹¹⁷ Jacques Rustin, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle*, de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761), Paris, Ophrys, 1979, p. 123.

¹¹⁸ Grandval fils, *La nouvelle Messaline*, *op. cit.*, sc. 5.

¹¹⁹ Juvénal, *Satires*, texte établi et traduit par Pierre de La Briolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1950, VI, vv. 129-130, p. 64. « Encore ardente du prurit de ses sens tout vibrants, elle s'en va, fatiguée de l'homme, mais rassasiée non pas ».

l'homme, mais rassasiée non pas », telles sont Bellendraps, Vesta, Tonton, Argénie, madame Rognon, Marton, sœur Agathe, Léonore...

En même temps, la représentation de la femme insatiable tient du lieu commun depuis les débuts de la chrétienté : la séductrice responsable du péché originel traîne avec elle une mauvaise réputation que les fabliaux médiévaux vont contribuer à perpétuer : « généralement, les fabliaux montrent des femmes dont la libido dépasse celle des hommes, un déséquilibre qui s'inscrit dans la tradition misogyne médiévale inaugurée par les premiers Pères de l'Église, et qui conçoit la femme comme source de la tentation¹²⁰ ». Sur la scène clandestine de l'Ancien Régime, on contribue à perpétuer ce *topos* de la femme à l'appétit sexuel démesuré et prête à n'importe quoi pour assouvir le feu qui la dévore. Jean Goulemot rappelait néanmoins que

la représentation dominante est celle de la femme objet du désir viril et non point sujet de son propre désir. Le XVIII^e siècle, poursuit-il, sauf exception notable, ne met en scène ni Phèdre, ni Messaline, ni Salomé et préfère à ces femmes perverses et désirantes les tendres héroïnes victimes des vils séducteurs. Encore une affirmation paradoxale, l'idéal féminin de ce siècle dit amoureux, c'est bien plus la Justine de Sade soumise aux assauts des libertins, que la conquérante Madame de Merteuil¹²¹.

Or, le corpus érotique échappe sans cesse à ce cadre d'analyse, comme le montre n'importe quelle scène de fiasco sexuel prise au hasard. Voici un exemple tiré de *Vasta, reine de Bordélie* :

VIT-MOLLET
De ce propos mon ame est offensée,

¹²⁰ R. Howard Bloch, « Postface », *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Le livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 536.

¹²¹ Jean Marie Goulemot, « Préface » de *De la nymphomanie ou fureur utérine* du Dr. Bienville [1771], suivi de quelques articles de l'*Encyclopédie*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 10-11.

Car si par un hasard vous vous vîtes ratée,
 Prenez-vous-en aux Dieux qui vous firent un con
 Plus d'une fois trop large & deux fois trop profond :
 Le vent qui s'engouffroit dans ce vaste édifice
 Me faisoit débander au bord de la matrice ;
 Je me crus englouti ; mon esprit s'égara :
 La peur saisit mes sens, & mon vit se glaça.

VASTA

Vous foutez-vous de moi ! quelle excuse
 Osez-vous me donner ! Est-ce ainsi qu'on m'abuse ?
 Lorsque l'on bande bien rien ne doit arrêter ;
 Mais sur un bande-à-l'aise on ne peut pas compter :
 D'ailleurs vous êtes bougre, & si j'en crois ma haine,
 A foutre un con, Seigneur, vous avez de la peine
 Choisissez à l'instant soit du cul ou du con,
 Réparez votre honte, & vengez mon affront :
 Conille est à ce prix¹²².

La fureur de Vasta qui s'exprime sur un ton tragique nous rapproche bien davantage de la Merteuil que de la Justine de Sade et montre que, sans aucun doute, la femme est le « sujet de son propre désir ». C'est un affront que de « débander au bord de la matrice » ; plus encore, le désir viril apparaît parfaitement futile : seule la virilité compte vraiment, le désir étant un concept beaucoup trop psychologique et engageant pour des personnages occupés uniquement à jouir. Ce n'est pas par désir de l'autre, d'emblée, qu'on souhaite faire l'amour, mais parce que c'est la nature qui le dicte ou encore un tempérament bouillant comme celui dont Fessaride se confesse au Grand Prêtre de Priape :

Impias, vous savez que mes besoins pressans
 Ne peuvent plus souffrir aucuns retardemens.
 Dans mon cœur, à quinze ans, Cupidon se fit breche ;
 Il avoit son flambeau, le feu prit à la meche.
 Depuis, aucun mortel n'a pu jusqu'à présent
 Eteindre les ardeurs de cet embrasement.
 Plus on cherche à calmer le feu qui me devore,
 Plus j'obtiens de secours ; plus j'en desire encore.

¹²² Alexis Piron, *Vasta, reine de Bordélie*, op. cit., acte I, sc. 1.

J'ai fatigué, depuis environ soixante ans,
 Tous nos Princes voisins, nos sujets languissans.
 Le feu Roi, mon époux, que j'excitois sans cesse
 A me prouver l'excès de sa vive tendresse,
 Voulant rassasier mon bouillant appétit,
 A ce noble dessein travailloit sans répit ;
 Nerveux, trapu, robuste, ardent, plein de courage,
 Il n'y put résister, & creva sur l'ouvrage.
 De ce tempérament les Dieux m'ont fait présent :
 Mais ils ont dû former indubitablement
 Un mortel qui me puisse égaler pour la force.
 A le trouver en vain jusqu'ici je m'efforce.
 Je me fais un Serail d'homme de tous états ;
 J'effraye tour à tour Rois, Ministres, Soldats ;
 C'est pitié : je les vois renoncer à la peine.
 Ne vous ai-je pas mis vous-même hors d'haleine ?
 Voyons, cherchons encor, ne nous rebutons pas
 Oui, j'en veux essayer jusques à mon trépas¹²³.

Dès lors que la majorité des hommes « crèvent sur l'ouvrage », il n'en faut pas davantage pour varier les plaisirs et tâter du moine comme, par exemple, Messaline qui décide d'aller aux carmes. D'ailleurs, les hommes d'Église jouissent d'un immense crédit et les « *Les plaisirs du cloître* » n'ont rien à envier aux débauches du royaume de Bordélie, alors que les chaleurs de sœur Agathe viennent même à bout de cohortes entières de religieux. Racontant à la jeune Marton ses premières aventures avec le père Adrien qui, un beau jour, épuisé pour avoir trop célébré le saint mystère du cordon de Saint-François – récupéré, faut-il le rappeler, chez *Thérèse philosophe* –, tente de se faire pardonner en offrant à la jeune novice « trois jeunes moines vigoureux », la voici qui décrit la scène :

Je les vois arriver à peine
 Que je me sens pressée entre leurs bras nerveux.
 A l'instant contre moi chaque pique est dressée ;
 Ils m'attaquent en même temps.
 « Ah ! ciel ! m'écriois-je effrayée,
 Comment résisterai-je à de tels combattans ? » [...]

¹²³ Grandval fils, *Le tempérament*, op. cit., sc. 3, p. 43-44.

Pour éviter toute rivalité ;
 Le sort entre eux fixa la primauté.
 Père André fut heureux : troussant jupe et chemise,
 Sur le bord d'un vieux banc il m'arrange à sa guise,
 Et pénétrant rapidement,
 De l'amoureux nectar m'engorge en un moment.
 Père Ambroise aussitôt sur moi se précipite ;
 Un instant lui suffit. Père Roch vient ensuite.
 Ma fille, je dois avouer
 À la gloire de ce dernier,
 Que s'il paroît aux yeux le moins brillant des quatre,
 Il est d'une vigueur que rien ne peut abattre.
 Que ce drôle étoit bien mon fait !
 Trois fois, sans débrider, il poussa son bidet.
 Il alloit commencer une course nouvelle,
 Quand, jaloux de ses droits, le bouillant directeur,
 De mes bras, malgré moi, l'arrachant en fureur,
 S'empara de la citadelle. [...]
 Chacun sur mon autel offrit cinq sacrifices.
 Il falloit se quitter. Juge de ma douleur !
 Je sentois sous ma jupe une extrême chaleur,
 Une démangeaison cruelle :
 J'étais prête, si leur vigueur
 Eût pu répondre à mon ardeur,
 A recommencer de plus belle¹²⁴.

De toute évidence, et suivant l'affirmation de Clitandre, « C'est dans le cloître seul qu'habite / La véritable volupté¹²⁵ »...

À la lumière de ces scènes réjouissantes, il n'est pas inutile de poser enfin la question de la nymphomanie qui, d'ailleurs, intéressa le siècle depuis l'article de l'*Encyclopédie* jusqu'au traité du docteur Bienville sur *La nymphomanie, ou fureur utérine*, paru en 1771. Voici ce qu'en dit d'Aumont :

c'est une maladie qui est une espece de délire attribué par cette dénomination aux seules personnes du sexe, qu'un appétit vénérien demésuré porte violemment à se satisfaire, à chercher sans pudeur les moyens de parvenir à ce but ; à tenir les propos les plus obscènes, à

¹²⁴ M.D.L.C.A.P., *Les plaisirs du cloître* [ca 1773], comédie en trois actes et en vers libres, dans *Théâtre gaillard*, op. cit., acte II, sc. 6.

¹²⁵ *Ibid.*, acte III, sc. 6.

faire les choses les plus indécentes pour exciter les hommes qui les approchent à éteindre l'ardeur dont elles sont dévorées ; à ne parler, à n'être occupées que des idées relatives à cet objet ; à n'agir que pour se procurer le soulagement dont le besoin les presse, jusqu'à vouloir forcer ceux qui se refusent aux desirs qu'elles témoignent ; & c'est principalement par le dernier de ces symptômes, que cette sorte de délire peut être regardée comme une sorte de *fureur*, qui tient du caractère de la manie, puisqu'elle est sans fièvre. Ainsi comme la faim, ce sentiment qui fait sentir le besoin de prendre de la nourriture, & qui porte à le satisfaire, peut, par la privation des moyens trop longtemps continués, dégénérer en *fureur* jusqu'à la rage ; de même le désir de l'acte vénérien qui est un vrai besoin naturel dans certaines circonstances, eu égard au tempérament ou à d'autres causes propres à faire naître ou augmenter la disposition à ressentir vivement les aiguillons de la chair, peut être porté jusqu'à la manie, jusqu'aux plus grands excès physiques & moraux, qui tendent tous à la jouissance de l'objet, par le moyen duquel peut être assouvie la passion ardente pour le coit¹²⁶.

On observe ici le rapport ambigu qu'entretient le XVIII^e siècle avec l'appétit vénérien, dans la mesure où la morale semble investir le champ de la pathologie. La fureur ne suffit pas à expliquer l'état nymphomane ; il faut encore que l'impudence et « l'inferral flambeau de la lubricité¹²⁷ » en fassent partie. Fureur, ardeur et rage : on croirait lire le portrait des héroïnes du théâtre érotique. Toutes entières tournées vers la satisfaction pressante de leurs besoins, soit par tempérament, soit par folie, les Messaline, Vesta, Agathe et consœurs seraient-elles malades ou simplement gourmandes ? La question est difficile à trancher, puisque l'origine de l'*omnipotentia* ne m'apparaît pas aussi nettement établie dans le corpus érotique clandestin où l'hésitation se fait davantage entre la reconduction mémorielle d'une figure comme celle de Messaline et les relents médiévaux dans leur double rapport avec le nouement d'aiguillette et l'héritage chrétien qu'à la faveur d'une description pathologique, médicale, voire morale d'un comportement outré. Au reste, on peut

¹²⁶ D'Aumont, « Fureur utérine », dans *Encyclopédie, op. cit.*, tome VII, p. 337.

¹²⁷ Dr. Bienville, *op. cit.*, p. 40.

aussi se demander quelles étaient les motivations de ces *hommes* écrivains mettant en scène, d'un côté, des personnages masculins dont la virilité est chancelante et qui font sans cesse face à l'humiliation d'un fiasco et, de l'autre, représentant sous des traits triomphants et presque virils dans l'expression sans équivoque de leur détermination à jouir, des femmes obsédées, certes, mais en pleine possession de leurs moyens. Se pourrait-il que l'affront parodique dont fait l'objet la figure de la gloire engage simplement l'imitation à un renversement des valeurs s'effectuant d'une double façon, d'abord en introduisant les mouvements d'un corps érotique là où la tragédie avait coutume de célébrer une grandeur, ensuite en attribuant aux femmes plus qu'aux hommes les prérogatives d'un comportement « héroïque » qui s'accomplit soit dans la déception sexuelle, soit par l'assouvissement du besoin auprès de plusieurs partenaires ? Après tout, les personnages masculins sortent rarement vainqueurs : quand les marquis, les princes et les jésuites ne parviennent pas à satisfaire les femmes, certaines d'entre elles, comme Conille, n'hésitent pas à mourir dans les bras d'un mulet, assurées, ainsi, de mourir « en foutant » :

VASTA

Eh bien ! Conille enfin se rendant à mes loix
De Fout-six-coups vient-elle admirer les exploits ?
Parle, l'as-tu trouvée ?

TETASSE

Ah ! pardonnez, Madame,
A la juste douleur qui pénètre mon ame,
La Princesse n'est plus, elle est morte en foutant,
Maudissant jusqu'aux dieux dans son dernier moment ;
Sous un vit de mulet enfin anéantie,
En déchargeant, Princesse, elle a perdu la vie¹²⁸.

¹²⁸ Alexis Piron, *Vasta, reine de Bordélie*, op. cit., acte III, sc. 3.

QUATRIÈME PARTIE

LIBIDO SCIENDI / LIBIDO CONCUPISCENDI

*De la place où je suis je me forme un théâtre :
Le con, c'est là ma pièce, et mon vit est l'acteur.*

*Félix Nogaret,
L'Arétin français,
Figure première,
1787*

À partir du moment où la parodie rend possible l'intrusion du corps à la faveur d'une dramaturgie centrée sur sa spectacularisation, l'on assiste à une érotisation en même temps qu'à une radicalisation dans l'obscène du corps métonymique que la tragédie classique donnait à voir. Dès lors, la scène érotique crée un univers où il n'existe que des corps, eux-mêmes régis par un seul et unique principe : celui d'une Nature réduite à sa plus grande simplicité, celle de foutre. Tout est ramené aux fonctions organiques ; aussi ces corps mis en scène apparaissent-ils à la fois comme personnages, moteurs de l'action, décors et accessoires, sortes de « machines foutatives » où le refus net de toute psychologisation s'accomplit dans une dramaturgie axée sur la mécanique du corps en action. Qu'il soit responsable d'un fiasco ou d'un *coitus interruptus* ou, qu'en revanche, la jouissance atteigne son paroxysme, le corps est ici à la fois métaphorique et explicite ; métaphorique dans sa reprise imitative et explicite puisque indissociable de l'énergie qu'il déploie.

Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot s'interroge sur la différence émotionnelle entre la narration d'un événement tragique et le fait d'en être témoin, la première ne suscitant l'émotion qu'avec lenteur et la seconde frappant spontanément. « Voilà, conclut-il, le fondement d'une loi à laquelle je ne crois pas qu'il y ait d'exception, c'est de dénouer par une action et non par un récit, sous peine d'être froid¹ ». Le précepte de Diderot est respecté à la lettre par Grandval fils dans la scène finale de *La nouvelle Messaline*, alors que l'héroïne éponyme est partie chez les carmes et que son amant Vitus, en désespoir de cause, offre son vit à sa suivante Conine :

¹ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* [1830], Paris, Bordas, coll. « Univers des Lettres Bordas », 1991, p. 39.

VITUS
Madame, il est à vous.

CONINE
Je ne puis le haïr.
Et lorsque vous parlez, c'est à moi d'obéir.

VITUS
Oublions Messaline, & sans aller plus outre,
Que l'on nous laisse ici... venez.

CONINE
Où, Seigneur ?

VITUS
Foutre².

Ainsi s'ordonne l'action principale du théâtre érotique clandestin où l'on répète à l'envi qu'il « faut des actions et non pas des paroles³ », maxime que le Grand Prêtre de Priape, dans *Vasta, reine de Bordélie*, pousse un peu plus loin en déclarant d'un ton solennel : « Foutez, & taisez-vous, c'est le devoir des femmes⁴ ». Et ce devoir, il s'accomplit sans cesse au nom de la nature et de l'idée d'énergie, l'un répondant de l'autre, la nature étant mouvement et l'énergie renvoyant à une fureur sexuelle elle-même fondée sur la nature. Si « foutre est de l'essence de la nature », tout concourt à faire en sorte que les principes mêmes de l'action s'exacerbent sur la scène érotique, devenant ainsi énergie « foutative ». Après tout, comme l'écrit Maurice Lever, « l'érotisme est d'abord une action⁵ ».

² Grandval fils, *La nouvelle Messaline* [ca 1752], dans *Théâtre gaillard*, Glasgow, 1776, Bnf Enfer 779-780, sc. 14.

³ *Id.*, Ratanphor dans *Le tempérament* [1773], dans *ibid.*, sc. 4 ; Messaline dans *La nouvelle Messaline*, sc. 5 ; Saint-Just, avertissement de *L'esprit des mœurs au XVIII^e siècle, ou la petite maison* [ca 1789], « à volonté on abrégera les conversations pour multiplier les faits. C'est surtout par l'action que vit la comédie », *Œuvres de la marquise de Palmarèze*, t. II, [s.l.n.d.], Bnf Enfer 382, p. 19-20.

⁴ Alexis Piron, *Vasta, reine de Bordélie* [1773], dans *Théâtre gaillard, op. cit.*, acte II, sc. 3.

⁵ Maurice Lever, « Le plaisir comme art de vivre », dans *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003, p. xvii.

CHAPITRE XI

L'ÉNERGIE FOUTATIVE

*Redouble donc tes infortunes ;
Sort, foutu sort plein de vigueur,
Ce n'est qu'à des âmes communes,
A qui tu peux foutre malheur.
Mais la mienne que rien n'alarme
Plus ferme que le vit d'un carme,
Rit des maux présents et passés.
Qu'on me méprise, qu'on me déteste,
Que m'importe, mon vit me reste,
Je bande et je fous, c'est assez.*

*Alexis Piron,
Ode à Priape,
Dernière strophe*

De toute évidence, les auteurs de priapées clandestines ne badinent pas avec l'héritage d'une poétique aristotélicienne qui fait de la tragédie

l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre⁶.

Les trois principaux traits de cette définition d'Aristote – l'action, le langage et la représentation des passions – ne s'accomplissent qu'à la faveur d'une idée d'énergie, autrement dit grâce à l'action. Si leur modélisation s'érotise sur la scène clandestine, celle-ci n'en perpétue pas moins les principes, la représentation des hommes en action demeurant malgré tout le point central de la *mimésis*. Poussée au-delà des bornes de la licence la plus extrême, cette représentation s'applique littéralement, montrant un corps jouisseur ou encore déféqueur, un corps souverain dont les mouvements lascifs célèbrent et exaltent l'énergie érotique. Et si les assaisonnements du langage viennent davantage piquer les sens, ce n'est que pour amplifier le caractère énergétique du théâtre. Dès lors que la métaphore est remplacée par un vocabulaire explicite au service de la mise en scène du corps, l'écriture se charge d'une énergie dans la force de l'expression. Enfin, la *catharsis*, indissociable chez les Anciens d'une certaine forme de purification morale, devient ici une purgation concrète et procédant d'un refus de la sublimation dans la mesure où tous les problèmes de la *mimésis* sont ramenés au niveau de la génitalité.

⁶ Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1990, chapitre VI, 1449 b, p. 92-93.

La sexualité en acte

L'importance accordée à l'action chez Aristote n'est pas exclusive au théâtre et semble trouver sa source dans sa *Métaphysique*, alors que le philosophe grec s'intéresse au mouvement et qu'il met en place un couple composé du concept de *dynamis* – la puissance – et de celui d'*energeia*, l'acte. Aristote « conseille de montrer à l'auditeur “les choses en train de se faire plutôt que les choses à faire”⁷ » ; en un mot, « les mots peignent “quand ils signifient les choses en actes”⁸ ». Dans le théâtre érotique, la *dynamis* est celle de la nature dont la puissance sert d'argument essentiel et de source première à l'invention de tableaux où se déploie une énergie « foutative ». C'est parce que la nature a doté madame Rognon, Bellendrap, Messaline et les autres d'un tempérament fougueux qu'elles s'adonnent aux « plaisirs de la fouterie⁹ » : nature et énergie sont intrinsèquement liés, l'un représentant la conséquence de l'autre dans ces scènes envahies par le corps et ses mouvements lascifs.

Les scènes de fornication du théâtre érotique sont d'emblée littéraires, inscrites dans le texte et verbalisées par les personnages. L'énergie qui s'y exprime est donc portée en même temps par le langage, puisque les ardeurs « foutatives » – à travers une sexualité en acte – se disent avec toute l'énergie d'une parole sans fard qui redouble de ce fait le rendu quasi visuel de la scène. Mais pour s'en persuader, observons un moment Tonton et Valentin dans *Le bordel, ou le Jean-Foutre puni* :

⁷ Michel Delon citant la *Rhétorique* d'Aristote [traduction française de Médéric Dufour et d'André Wartelle], les Belles Lettres, coll. « Budé », livre III], *L'idée d'énergie au tournant des Lumières. 1770-1820*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988, p. 36-37.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ Mercier de Compiègne, *La bougie de Noël, ou la messe à minuit* [ca 1793], dans Jean-Jacques Pauvert, éd., *op. cit.*, acte I, sc. 3, p. 407.

TONTON

Je vais m'asseoir sur toi, bon, comme cela... Baise-moi... Donne-moi ton vit... Ah ! qu'il est mol. Prends-moi le con... Badinons comme cela... Te fais-je plaisir ?... Ah ! bougre, tu commences à bander.

VALENTIN

Ah ! chienne, tu ferois, je crois bander monsieur de Gresves¹⁰... Laisse-moi te le mettre.

TONTON

Je savois bien que j'en viendrois à mon honneur. Mais attends un moment, il en sera meilleur ; branle-moi un peu le con... Oui... Comme cela...

VALENTIN

Attends donc... tu me feras décharger...

TONTON

Foutre... Ce n'est pas là mon compte. Demeure comme te voilà. Nous l'allons faire en levrette, assis.

VALENTIN

Tout comme tu voudras, pourvu que je te foute.

TONTON

Ne vas pas me le mettre en cul.

VALENTIN

N'aye pas peur, je ne suis pas bougre à ce point-là.

TONTON

Ah ! mordieu... que tu fous bien... Remué-je assez ?

VALENTIN

Fort bien... Un peu de côté... à merveille.

TONTON

Voilà mon Valentin, cela... Sais-tu bien bougre que je vais décharger ?

VALENTIN

Tant mieux pour toi.

¹⁰ L'épouse du marquis de Gresves a réussi à obtenir cassation de son mariage pour cause d'impuissance au tout début du XVIII^e siècle. Au reste, la figure de Gresves hante la scène érotique clandestine des Lumières, telle une malédiction aussi traumatisante que le nouement d'aiguillette.

TONTON

Ah ah ! bougre... Je décharge... Je n'en puis plus... Foutu chien... Je me pâme...

VALENTIN

Si tu ne me laisses pas achever, je t'assommerai.

TONTON

Ne crains rien, fous en assurance. Eh bien...

VALENTIN

Eh bien... eh bien... Foutre je décharge aussi¹¹.

Avant toute chose, ce « badinage » vient confirmer de manière assez éloquente l'hypothèse suivant laquelle ce corpus ne se destine pas nécessairement à la représentation. Il s'agit ici à l'évidence d'une pièce à lire et non à jouer. La description de l'acte en train de se faire n'aurait pas eu sa place sur un théâtre, l'*actio* des acteurs suffisant amplement à pallier cette mise en scène organisée de manière à rendre le moindre détail et quasiment narrative. D'ailleurs, la brièveté du tableau et la rapidité – malgré la pause dans le texte que pourraient marquer les points de suspension – de l'échange donnent à la scène une allure de prime abord précipitée, surtout si l'on considère que les deux personnages atteignent l'orgasme et ce, en à peine seize répliques. Du reste, ces réjouissantes paroles et caresses échangées par ces libidineux protagonistes annoncent déjà l'architecture complexe des combinaisons orgiaques du marquis de Sade. Finalement, de manière identique aux romans libertins, la répétition des points de suspension marque dans le corps du texte le rythme de ce coït. L'énergie se déploie ici d'abord à la faveur d'un rapport intime où le rendu de l'action ne fait aucun doute et ensuite par les points de suspension, signes explicites qui viennent renforcer et accentuer la mise en scène des

¹¹ Comte de Caylus, *Le bordel, ou le Jean-Foutre puni* [ca 1732], dans *ibid.*, acte II, sc. 6.

corps en mouvement. Ainsi, l'énergie foutative est-elle présente *en acte*, exactement de la manière dont Aristote conçoit l'idée d'*energeia*.

Les points de suspension assument dans le théâtre érotique les fonctions de convention dramatique, dans le même esprit d'ailleurs que les « ah ! je me pâme » et les « ah ! je n'en puis plus ». Au moment de la mise en scène d'un coït, la combinaison des deux imprime une cadence au texte, amplifiant l'impression de mouvement, comme dans cette scène tirée de l'*Esprit des mœurs* :

LA MARQUISE

Va doucement... là... là..., donne moi ta bouche... darde-moi ta langue... Ah ! ce n'est pas un homme, c'est un dieu !... Prudemment à cette heure... file-moi le plaisir... Comme il est taillé, ce grivois-là ! Quels reins, quelle élasticité ! Moins fort, cher ami... oui, bon !... prolonge tes mouvements... à ravir... !

LE BARON

Ne ferme pas tes beaux yeux ; vois-moi expirer de volupté, de la volupté dont tu me remplis.

LA MARQUISE

Il est temps... ne me quitte plus... double... redouble... suis-moi... tant que tu pourras maintenant... Ah ! ah ! c'est du feu... c'est la foudre !... Je suis anéantie, consumée... tu décharges... tu m'inondes d'un torrent de fou... tre... Je me meurs. (*Ils se pâment.*)¹²

Ces « là... là... », les mots isolés par des points de suspension et, surtout, la coupure finale dans le mot « fou...tre » sont à lire comme autant de marques textuelles d'une gradation de l'excitation sexuelle au même titre qu'elles figurent la manière dont la scène est investie par l'énergie de la nature elle-même. Les signes du mouvement des corps, à travers les « moins fort, cher ami... », « double... redouble... suis-moi » et « tu décharges... », s'entrecoupent pour mieux en illustrer l'impulsion

¹² MÉRARD DE SAINT-JUST, *L'esprit des mœurs au XVIII^e siècle, ou la petite maison*, dans Jean-Jacques Pauvert, éd., *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle, op. cit.*, acte 1, sc. 2, p. 302.

voluptueuse. Celle-ci atteint d'ailleurs son apogée à l'acte suivant, alors qu'Églante et le vicomte de Sarsanne jouissent à l'unisson et expriment leur bonheur de façon à la fois simultanée et alternante :

ÉGLANTE

Arrête... de grâce... Eh bien ! sois content... Jouis de toute ma tendresse et des transports que tu m'inspires... Tu troubles... tu pénètres... Ah ! sens-tu... comme je t'aime !... Courage !... vite... je ne me connais plus... Mon âme est prête à me quitter... J'expire de ton amour... et du mien... Je m'affaiblis... je n'y suffirai jamais... Ah !... dieux !... vicomte... cher ami... mon petit roi... mon tout !... tu m'inondes d'un torrent... de délices... Les cieus s'ouvrent... je me pâme !...

LE VICOMTE

Serre-moi bien fort... Redouble tes caresses... Quels reins mobiles et souples !... Je suis tout en feu... Non... encore... une minute. Ne précipite pas... tes mouvements... Que sur ta bouche de rose... Transports divins... belle Églante... Enivré... plongé au sein de toutes les félicités, je ne suis plus à moi... Reçois la preuve... Plaisirs indicibles !... Quel charme ravissant !... inexprimable volupté !... Ma petite amie... mon cœur... mon ange... je meurs... Ah !... ah !... ah !... je meurs¹³...

L'« inexprimable volupté » devient tout à coup intelligible grâce à l'utilisation des points de suspension qui viennent ponctuer les différentes étapes de cette course vers la pâmoison et les répliques font alors image. Plus encore, le choix des mots et de la conjugaison contribuent à amplifier le dynamisme et la verdeur de la scène : entre le feu, les mouvements et les transports, les verbes à l'impératif en décuplent l'énergie. La scène finale des *Plaisirs du cloître* montre enfin que la stichomythie peut même venir rendre l'énergie de l'action érotique :

CLITANDRE

Mais profitons du moment. Marton, sois moins sévère :
À l'instant que ton jeune amant

¹³ *Ibid.*, acte II, sc. 6, p. 345.

Au temple des plaisir entrera par devant,
 Ouvre l'autre porte au bon Père ;
 Tandis que ton doigt libertin
 De la fringuante sœur fourragera les charmes,
 L'aimable nonne, de sa main,
 Par un chatouillement badin,
 Hâtera l'effet de nos armes.

LE JÉSUI TE

Cher Clitandre, que tardez-vous ?
 De sa grotte Vénus vous accorde l'entrée.
 Marton, recevez sans courroux
 Ce trait enflammé, dont les coups
 Portent de nouveaux feux dans votre âme enivrée.
 Fraillons... fraillons à l'unisson
 La voluptueuse Marton ;
 Redoublons son tendre délire ;
 À la fougue de nos désirs,
 Que ses sens ne puissent suffire :
 Faisons-la succomber sous le poids des plaisirs.

CLITANDRE

Que tes chatouillements, Agathe,
 Augmentent ma félicité !

SŒUR AGATHE

Marton, que ta main délicate,
 Par sa folâtre activité,
 Dans mes sens agités répand de volupté !

MARTON

Eh ! vite... cher ami... je me meurs... je me pâme...
 Par des torrents délicieux
 Apaisez l'ardeur qui m'enflamme...
 Je sens... ah ! quel plaisir ! vous m'inondez tous deux.

SŒUR AGATHE

Arrête-toi, Marton, je n'y saurais suffire.
 Que doux frémissement !

MARTON

Quels coups impétueux !

CLITANDRE

Trémoussements voluptueux !

LE JÉSUISTE

Douce langueur... fougueux délire !
Nous goûtons le bonheur des dieux.

De la même façon que dans le roman libertin, en somme, les épisodes érotiques répètent le même schéma, emploient un champ lexical assez limité, recourent à la ponctuation – des points de suspension à l'exclamation – et multiplient les « ah ! » : tout est pensé pour rendre sensible l'énergie des corps et celle des scènes. Cette célébration d'un érotisme et d'une sexualité en acte repose, on le verra, sur une justification naturaliste faisant de la théâtralisation des impératifs d'une nature foutative la source du bonheur et de sa quête incessante.

CHAPITRE XII

DÉVERGONDAGES DE LA NATURE

*Les tendres impulsions de la nature sont
d'une antiquité égale à celle
de l'existence du genre humain ;
& s'il s'agissoit de vous présenter ici
l'arbre généalogique de la Foutro-Manie,
vous le verriez porter sa tige touffue dans l'olympé,
& ses racines profondes dans les gorges du Ténare.*

*Anonyme,
Épître dédicatoire aux Foutro-Manes des deux sexes,
La foutromanie, 1791.*

*On appelle communément le vit,
le membre, la pique, la verge,
et, par antonomase, la nature.*

*Tullia à Ottavia, dans
Nicolas Chorier,
L'académie des dames,
ou les sept entretiens galants d'Alosia,
ca. 1659*

Les scènes d'orgasme du chapitre précédent, faites de « transports divins », d'« inexprimable volupté » et de « doux frémissements », atteignent leur apogée et se résument dans la dernière phrase prononcée par le jésuite jouissant des plaisirs que lui offre Marton dans le cloître : « Nous goûtons le bonheur des dieux ». De manière générale, le thème de la satisfaction appelle celui du bonheur dont le sens, pendant tout le siècle, se prête à une double entente. Ce bonheur charnel, que les personnages du théâtre érotique appellent inlassablement de leurs vœux, s'inscrit dans la nature de l'homme. César lui-même en est convaincu, du moins si l'on en juge par Delisle de Sales, alors qu'il affirme que « si, entouré d'ennemis, la politique me dit d'être prudent, la nature qui m'a donné des sens pleins d'activités, m'ordonne d'être heureux¹⁴ ». Le bonheur et la satisfaction que procurent les plaisirs se mesurent donc ici à l'aune de la nature en tant que source d'une énergie primitive ou encore de l'action qui en procède, mais aussi d'un empirisme moral hérité de l'épicurisme et pour lequel la distinction entre plaisir et déplaisir éclaire seule la voie conduisant au bien que chacun poursuit, comme le rappelle d'ailleurs La Mettrie dans son *Traité de l'âme* : « À vrai dire, le bonheur dépend des causes corporelles, telles que certaines dispositions du corps, naturelles ou acquises, je veux dire, procurées par l'action de corps étrangers sur le nôtre¹⁵ ». On croirait lire une défense et illustration du théâtre érotique clandestin dans la France des Lumières...

¹⁴ Delisle de Sales, *César et les deux vestales*, dans *Théâtre d'amour composé de pièces grecques, assyriennes, romaines et françaises*, à Amathonte, l'an de l'organisation de notre Planète 40780 [Paris, ca 1780], Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Douay, Ms 9549, f. 68.

¹⁵ Julien Offray de La Mettrie, *Traité de l'âme* [1750], cité par Ann Thomson, « Le bonheur matérialiste selon La Mettrie, dans Béatrice Fink et Gerhardt Stenger, dir., *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 301.

Un naturalisme radical : la nature en rut

La nature qu'on invoque, grande ordonnatrice des ardeurs sexuelles excessives, s'affirme de manière telle que sa conception s'enracine dans un fonds culturel renvoyant ici à un univers savant. Au-delà des récupérations dévergondées des figures de l'Antiquité – Messaline et Alcibiade, par exemple – ou encore d'un Olympe pervers – à travers les innombrables interventions de Priape et de Vénus –, l'idée de nature exprimée dans le corpus prolonge, sur un registre licencieux, les thèses philosophiques héritées d'un naturalisme à l'antique où la lecture de Lucrèce conduit à des conclusions plus pratiques que théoriques et où les leçons de volupté du *De rerum natura* s'appliquent à la lettre :

*Nec mulier semper ficto suspirat amore,
quae complexa uiri corpus cum corpore iungit, [...]
Nec ratione alia uolucres, armenta, feraeque,
et pecudes, et equae maribus subsidere possent,
si non, ipsa quod illarum subat adundans
natura, et Venerem salientum laeta retractat. [...]
Quare etiam atque etiam, ut dico, est communi' uoluptas¹⁶.*

Bien que puisée directement chez les Anciens, l'idée épicurienne faisant du rut un des principes actifs de la nature n'est évidemment pas exclusive au théâtre érotique, mais traverse le courant philosophique plus radical du siècle des Lumières, s'alliant par exemple, dans le roman libertin, aux « conceptions mécanistes dont se réclament

¹⁶ Lucrèce, *De la nature/De rerum natura*, traduction et présentation par José Kany-Turpin, Paris, GF Flammarion, édition bilingue, 1997, Livre IV, « Réciprocité du plaisir », vv. 1192-1194 ; 1197-1200 ; 1208. « Non, elle [la femme] ne soupire pas toujours d'un amour feint / quand elle tient l'homme corps à corps enlacé / et, suçant ses lèvres, les mouille de baisers. [...] / Jamais les oiseaux, les fauves, les bestiaux petits ou gros, / les juments ne pourraient se soumettre aux mâles / si leur nature, brûlant, débordant, n'entraînait en rut / et ne jouissait du plaisir donné aux assaillants. [...] / Oui, encore une fois, la volupté est mutuelle ».

les sciences physiques et naturelles¹⁷ ». Mais alors que la « représentation du corps emprunte [chez les romanciers libertins] les détours d'une éloquence qu'inspire une conception savante de la nature¹⁸ », dans le théâtre érotique, cette conception devient uniquement « foutative », axée sur des corps beaucoup plus préoccupés par l'action que par une réflexion sur les mouvements de la nature ; le mécanisme est poussé à un point tel que toute entreprise de psychologisation est toujours déjà écartée. Au reste, c'est cette même conception mécaniste de la nature qui triomphe à la même époque, du moins si l'on en juge par l'article que D'Alembert consacre à question dans l'*Encyclopédie*, seules l'énergie et l'action des corps définissant désormais la nature :

Quand on parle de l'action de la nature, on n'entend plus autre chose que l'action des corps les uns sur les autres, conforme aux lois du mouvement [...]. C'est en cela que consiste tout le sens du mot, qui n'est qu'une façon abrégée d'exprimer l'action des corps, et qu'on exprimerait peut-être mieux par le mot de mécanisme des corps¹⁹.

Or, précisément, c'est à l'observation de ce « mécanisme des corps » guidés par l'« action de la nature » et « conforme aux lois du mouvement » que les pièces de notre corpus nous convient, cette « façon abrégée d'exprimer l'action des corps » s'exprimant seulement d'une manière plus provocante, comme le laisse entendre on ne peut plus clairement l'auteur des *Putins cloîtrées* :

FOUTRE est de l'essence de la nature : chaque être porte en soi, plus ou moins, cette faculté générative pour laquelle nous sommes nés, [*sic*] Le plaisir qui provient de ces étroits embrassemens et d'un commerce enchanteur, est le but que les deux sexes se proposent. On

¹⁷ Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, « Les collections de la République des Lettres », série Études, 2001, p. 150. Sur la question de la nature dans le roman libertin, voir le premier chapitre de la troisième partie.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jean Le Rond d'Alembert, « Nature », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ARTFL *Encyclopédie*, t. 11, p. 41.

a beau couvrir du voile de la modestie les desirs et les passions, ils n'en agitent pas moins le cœur de la gente pucelle, ainsi que celui du cénobite le plus austère. Il n'est point de palliatif contre ce feu qui dévore notre existence, et qui donne la vie et fait mouvoir tout ce qui respire. C'est particulièrement chez les femmes, où se développent, avec le plus de grace, ces sensations heureuses. Pour donner un terme honnête à cette passion, on a nommé coquetterie ce qui, exprimé dans son vrai sens, veut dire : besoin de foutre²⁰.

Ainsi s'organise le couple que forment l'énergie et la nature, par le passage, dans cet extrait, de la nature en tant que force génératrice – « ce feu [...] qui donne la vie et fait mouvoir tout ce qui respire » – à sa conception mécanique, le « besoin de foutre » et qui fait écho, à la faveur de la formule utilisée par l'auteur, à cette « façon abrégée d'exprimer l'action des corps » de l'article « Nature » de l'*Encyclopédie*.

Au regard d'une philosophie pour laquelle, comme le résumait Voltaire, « je suis corps et je pense²¹ », on serait tenté de croire que les tréteaux érotiques s'élèvent, comme dans le roman libertin par exemple, sur les bases d'un matérialisme philosophique radical. Or, la présence du matérialisme est ici toujours en creux, jamais conceptualisée, son influence se bornant à justifier un théâtre illustrant à chaque page l'idée selon laquelle tout, sensations, sentiments, langage, origine du corps, tandis que l'« âme » se réduit à n'être que le fruit d'une activité mécanique. « Mon ami toute mon âme a été concentrée dans ma bouche, non, il n'est rien au delà d'une pareille jouissance²² », murmure Héloïse à l'oreille d'Abailard : la matière et la nature se mettent en scène au même titre que les corps. Si le refus de la transcendance apparaît évident, cependant, c'est principalement parce que la

²⁰ [Anonyme], Préface de l'éditeur, *Les putins cloîtrées*, parodie des *Visitandines* de Picard [ca 1793], Bnf Enfer 755, p. iii-iv.

²¹ Voltaire, « Treizième lettre : sur M. Locke », *Lettres philosophiques* [1734], Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 1997, p. 50.

²² Delisle de Sales, *Héloïse et Abailard*, dans *Théâtre d'amour*, op. cit., f. 143.

sexualité et sa finalité, la volupté, s'inscrivent dans l'ordre naturel. Tout s'explique et se justifie alors par le recours aux lois de la nature, devant lesquelles aucune morale, si ce n'est celle de l'intérêt, n'a sa place. En l'absence d'une dimension discursive, les thèses matérialistes s'amenuisent, s'inscrivant davantage dans la mouvance générale des idées philosophiques du siècle, que dans un intertexte qui devient l'occasion d'une réflexion théorique qu'illustrerait ensuite une scène érotique, suivant un schéma que l'on retrouve sans cesse chez Sade, par exemple. Passé maître dans la théâtralisation des principes du matérialisme, l'auteur des *120 journées* ne multipliait les scènes érotiques que pour mieux les faire survenir au terme d'une démonstration *narrative* et *philosophique* de laquelle il est impossible de les dissocier. Ici, au contraire, la mécanique érotique postule d'emblée un naturalisme à l'antique, mais celui-ci se radicalise parce qu'il repose surtout sur l'idée de « nature en rut », le rut impliquant bien sûr la question de l'énergie, mais de manière brute et, en quelque sorte, quintessenciée : les orgies coutumières de Foutange et du bordel de la dame Lacroix sont, à ce titre, assez éloignées de la sophistique amoureuse de Crébillon ou de la casuistique du père Dirrag dans *Thérèse philosophe*. Le théâtre érotique ambitionne, en effet, de rendre plutôt tangible l'énergie par la représentation épurée – donc libérée de toute forme de psychologisation et de discours – d'un corps jouisseur qui se donne en spectacle dans toute sa souveraineté. Par conséquent, l'action de ces corps laisse assez peu de place à une réflexion soucieuse de prendre pour objet les causes physiologiques du plaisir et de prolonger ainsi les ambitions théoriques de la recherche savante ; dès

lors que « foutre est de l'essence de la nature », le postulat philosophique s'estompe derrière une justification aussi manifeste qu'évidente.

Autorité suprême, « puissante divinité²³ », « énergie qui entraîne les humains, [...] désir auquel personne ne résiste²⁴ », la nature apparaît comme dotée d'un pouvoir souverain, en parfait accord sur ce point avec toute une tradition libertine qui remonte au XVII^e siècle et que, déjà, le père jésuite François Garasse résumait avec beaucoup de perspicacité en ces termes : « Il n'y a point [d']autre divinité ni puissance souveraine au monde, que la nature, laquelle il faut contenter en toutes choses sans rien refuser à notre corps, ou à nos sens, de ce qu'ils désirent de nous en l'exercice de leurs puissances et facultés naturelles²⁵ ». Si le bon père jésuite dénonce vertement ces « pourceaux d'Épicure » qui suivent cet « axiome des impies²⁶ », sa définition, où le lien étroit entre nature en tant que principe d'énergie et en tant que « puissance souveraine » est admirablement mis en lumière, pourrait, enfin, figurer en tête de n'importe quelle pièce érotique appartenant au répertoire du siècle des Lumières.

De fait, les personnages du théâtre érotique s'entêtent à respecter l'ordre de la nature, dans ses visées les plus primordiales, au premier degré : « J'ai trop bû, je dégueule, cela est tout-à-fait naturel. Quand je bande, je fous, c'est le même

²³ Julien Offray de La Mettrie, *L'art de jouir* [1751], Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 1997, p. 50.

²⁴ Michel Delon, *op. cit.*, p. 190.

²⁵ Père François Garasse, *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'État et aux bonnes mœurs, combatue et renversée*, livre 6, maxime VI, Paris, S. Chappeler, 1623, p. 675.

²⁶ *Ibid.*

principe²⁷ », dit Valère à la maquerelle du bordel. Et le principe est aussi le même pour le comte de Guiche et Deschauffours, deux bardaches notoires – le premier ayant perdu un procès intenté par sa femme pour cause d’impuissance et le second brûlé vif en place de Grève pour sodomie – qui se retrouvent aux Enfers à justifier leur penchant homosexuel devant des Conistes :

COMTE DE GUICHE

[...] Ma foy pour moy je n’ay jamais pensé que cela puisse facher un homme de probité. La jouissance des sens se doit prendre selon l’appetit, et l’occasion où l’on se trouve²⁸.

DESCHAUFFOURS

Chacun a son appetit, l’un boit, l’autre mange : Dans la nature chacun a son inclination²⁹.

Quelles que soient les inclinations de la nature, elles sont d’emblée légitimées ; la présence de Priape, « figure emblématique de l’exubérance naturaliste³⁰ », suffit pour en confirmer la puissance. Du tempérament enflammé des héroïnes aux facultés défaillantes des personnages masculins, tout remonte à la nature en tant que force à laquelle tout doit céder, comme en témoigne ce passage d’un pamphlet révolutionnaire : « Je veux moins démontrer les jouissances que l’on peut éprouver relativement à ses facultés, que celles que la nature, dans toute son énergie, est susceptible de procurer à ceux chez qui elle n’est point altérée. Je veux enfin chercher le plaisir dans sa source et non le saisir par ces ramifications³¹ ». En effet, rien ne sert de réfléchir aux causes ou aux « ramifications » des mouvements

²⁷ Caylus, *Le bordel, ou le Jean-Foutre puni* [ca 1732], dans *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes*, Imprimé pour ce Monde, 1775, acte III, sc. 2.

²⁸ [Anonyme], *L’ombre de Deschauffours*, comédie, 1739, dans *Recueil de comédies*, Ms Bnf n.a.f. 1562, sc. 6. f. 31.

²⁹ *Ibid.*, sc. 5, f. 28.

³⁰ Marc André Bernier, *op. cit.*, p. 157.

³¹ [Anonyme], « Préface », *Les travaux d’Hercule, ou la rocambole de la fouterie*, par un émule de Piron, Grécourt et Gervais, Paris, [s.é.], An II, Bnf Enfer 332, p. 2.

physiologiques, puisque foutre, bander, décharger est dans la nature de l'homme et que la volonté, enchaînée par cette même nature, ne peut, de toute façon, y résister.

CONCLUSION

Foutre !
Le Père Duchesne

Au terme d'un parcours où l'on a exploré la scène cachée des Lumières, deux conclusions s'imposent. D'abord, il apparaît clairement qu'on ne saurait réduire le répertoire du théâtre érotique clandestin au seul caractère divertissant d'une littérature de second rayon dont les ambitions littéraires et esthétiques passent pour négligeables et, par conséquent persister à occulter ces réjouissantes priapées en ne les considérant pas dans leurs spécificités et en refusant de les inscrire au sein de cette nébuleuse extraordinaire de formes et de pratiques qu'a suscitée la théâtromanie des Lumières. Au-delà de la bagatelle mondaine encanaillée, ce répertoire s'invente à partir d'une volonté très nettement affirmée de persifler toute forme d'autorité et de convention, de s'affranchir de l'héritage classique tout en le perpétuant à sa manière, de célébrer le corps et la nature en suivant les tendances d'un naturalisme philosophique en vogue, en un mot, de participer au mouvement général des idées avec toute l'impudeur que semble inéluctablement inspirer l'espace clandestin.

D'autre part, la réappropriation parodique – aussi emphatique que dénaturante et délurée – des codes, de la forme et de l'expression tragiques atteste une fois de plus de l'enracinement profond des Lumières dans la poétique classique et de l'importance capitale de la notion rhétorique d'*imitatio*. « Le plus heureux génie a besoin de secours pour croître & se soutenir ; il ne trouve pas tout dans son propre fonds¹ », écrit le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* ; aussi, avons-nous pu constater que la hardiesse de l'invention dramatique que donnent à lire les

¹ Louis de Jaucourt, « Imitation », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, ARTFL *Encyclopédie*, Tome VIII, p. 568.

pièces érotiques et scatologiques était tributaire d'un certain nombre d'héritages – le souvenir érudit de l'Antiquité, les conventions classiques, le naturalisme et même la posture parodique – sur lesquels elle élève ses prétentions, non sans poser un regard à la fois lucide et grinçant sur ce patrimoine, regard caractéristique en cela de l'esprit des Lumières. Telle une « abeille diligente », le parodiste érotique entend « voler de tous côtés, & s'enrichir du suc de toutes les fleurs² » pour broder un texte nouveau, certes, mais surtout redevable au modèle qu'il entend détourner et subvertir. Les « grivoises infidèles » invitent à une relecture inouïe d'un théâtre dont la pompe et la noblesse des valeurs ne conviennent plus alors qu'à la moquerie dans un siècle qui ambitionne de tout repenser l'univers de la connaissance et de l'affectivité à partir du corps. Dans un tel contexte, il n'est guère surprenant que l'exaltation de la vaillance qu'exprimait un bras vainqueur se mesure désormais au prisme de la capacité érectile : par sa mise en scène métonymique du corps, la tragédie se prêtait d'elle-même aux distorsions érotiques et scatologiques. En même temps, si la gloire entre dans le collimateur de la critique, le rapport étroit entre théâtre classique et parodies érotico-scatologiques est le signe, d'une part, de la consécration d'un modèle poétique dont le degré d'achèvement impressionne autant qu'il inspire et, de l'autre, d'une tradition rhétorique basée sur l'imitation et à partir de laquelle l'appropriation se fait aussi admirative que railleuse.

Le théâtre érotique clandestin ne meurt pas avec la Révolution, loin s'en faut. Toutefois, c'est davantage au sarcasme, voire à la violence qu'il convie. L'entrée en scène des acteurs d'une actualité en train de se faire signe la sortie de l'univers

² *Ibid.*

rhétorique de l'*imitatio*, en faveur du désir d'authenticité d'une parole citoyenne qui rompt avec les simulacres de la société de cour et qui, ce faisant, s'ouvre sur une esthétique de la parole vraie. À ce titre, le corpus dramatique révolutionnaire se définit comme l'un des lieux de surgissement d'un projet qui se pense comme un au-delà de la parole courtisane et, plus généralement, de la rhétorique : le déploiement effréné d'une parole énergique en exprime surtout la principale exigence, dont on sait la fortune qu'elle connaîtra pendant tout le XIX^e siècle.

En effet, entre les chansons « foutipatriotiques³ » et autres « *fouteries chantantes*⁴ » et les « Foutre ! » lancés à tous vents par le père Duchesne, l'urgence de calomnier côtoie bien souvent celle de jouir. Mais dans la surenchère pamphlétaire dont les événements quotidiens sont l'occasion, le théâtre n'est pas en reste et c'est sur des tréteaux faits d'encre et de papier que vont se disputer bon nombre de joutes acerbes, comme si la dramaturgie érotique permettait, en quelque sorte, de rendre sensibles l'action et surtout l'énergie de la convulsion révolutionnaire. À la base de cette convulsion se trouve l'« imbécillité » de Louis XVI et « qui contient en germe toutes les accusations qui pleuvront sur la tête de Marie-Antoinette⁵ ». Plus encore, cette impuissance du roi permet de retracer la genèse et le parcours de ce qui se joue comme en écho sur la scène érotique clandestine de la période révolutionnaire, « le triomphe de la fouterie », et qui s'invente et s'alimente d'un quotidien marqué par la diffusion frénétique de

³ *Le duel puni, ou retour d'un fouteur aristocrate revenant du bois de Boulogne*, chanson foutripatriotique, dans *Les fouteries chantantes*, Bnf Enfer 648.

⁴ *Les fouteries chantantes, ou les récréations priapiques des aristocrates en vie* (*). Par la Muse libertine. (*) En vit. A Couillardinos, de l'Imprimerie de Vit-en-l'air, et se distribue chez le Sieur Flavigny, Chanteur de Godet, et Marchant de Musique, quai des Morfondus, au Vit couronné. 1791. Bnf Enfer 648.

⁵ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 1034.

pamphlets érotiques. Ainsi, à mesure que l'on avance, dans les textes comme dans les événements, la « fouterie » se radicalise et prend des proportions démesurées, à tel point d'ailleurs que la théâtralité disparaît au profit de corps lubriques uniquement préoccupés par la jouissance.

S'il faut fixer un moment initial au « triomphe de la fouterie », une sorte de protase à la tragédie – ou encore à la comédie, selon le point de vue qu'on adopte – qui se joue à la fois dans les rues de Paris et à Versailles, ce serait, à mon sens, *Les Amours de Charlot et Toinette*⁶, le libelle fût-il plus apparenté à la fable qu'au théâtre. Attribué à Beaumarchais par le lieutenant général de police Lenoir, le court morceau en vers publié dix ans avant la prise de la Bastille donne le coup d'envoi à toute une littérature pamphlétaire souterraine qui pullulera au plus fort de la crise révolutionnaire. Ici, la reine brûle « son encens pour le dieu de Cythère⁷ » et elle est mal foutue jusqu'au jour où d'Artois « présente son vit à la déesse⁸ ». Quant à Louis,

On sait bien que le pauvre Sire,
Trois ou quatre fois condamné
Par la salubre faculté,
Pour impuissance très complète,
Ne peut satisfaire Antoinette.
De ce malheur bien convaincu,
Attendu que son allumette
N'est pas plus grosse qu'un fétu,
Que toujours molle et toujours croche,
Il n'a de vit que dans la poche,
Qu'au lieu de foutre, il est foutu⁹.

⁶ *Les amours de Charlot et Toinette*, pièce dérobée à V..., 1779, parue plusieurs fois et entre autres dans la brochure factice *Les fureurs utérines de Marie-Antoinette*, *op. cit.*, dans Maurice Lever, *op. cit.*, p. 1039-1042.

⁷ *Ibid.*, p. 1039.

⁸ *Ibid.*, p. 1040.

⁹ *Ibid.*

« Qu’au lieu de foutre, il est foutu ». *Alea jacta est* : le roi est impuissant et son illustre épouse, adultère. Il n’en faudra pas davantage pour que, dès lors, Versailles se mette à rimer avec sérail, que Marie-Antoinette paraisse sous la figure tantôt de Messaline, tantôt d’une sultane, quoique Louis tienne davantage de l’Empereur Claude que d’un sultan agissant en maître dans son harem. Quant aux ci-devants et autres – et j’ai nommé les La Fayette, la princesse de Polignac, Bailly, maire de Paris, Mirabeau, Danton, Marat, le cardinal de Rohan et j’en passe – les voilà conviés au *Bordel royal* ou encore à l’enseigne voisine, le *Bordel patriotique*, maison close tenue par Mlle Théroigne. À partir de 1789, le répertoire théâtral pamphlétaire va subir de multiples modulations et gradations. Au niveau de la forme, d’abord, le vers va rapidement céder la place à une prose parfois mêlée de vaudevilles ou d’ariettes, comme si la frénésie des événements commandait une écriture rapide à laquelle le style recherché, noble et parfois ampoulé de l’alexandrin ne convenait plus. Quant à la représentation, la lecture chronologique des pièces permet de mettre en lumière une escalade assez saisissante dans la mise en scène des actes sexuels.

Pour s’en persuader, commençons en 1789 avec *Le Godemiché royal*¹⁰. Court entretien en alexandrins entre Junon – Marie-Antoinette – et Hébé – la princesse de Polignac, ce texte affiche le ton et la pompe de la tragédie classique. La pièce s’ouvre sur cette belle tirade de Junon imitée de Corneille :

Ô rage ! ô désespoir ! chère motte ma mie,
Du membre de Jupin [Louis XVI] vous n’êtes plus chérie,
Oisivement placée au bas de mon nombril,
Vous n’avez pour espoir qu’un insensible outil.

¹⁰ *Le godemiché royal*, dans Maurice Lever, *op. cit.*, p. 1059-1066.

(Elle tire un godemiché de son sac à ouvrage.)

Ombre faible d'un vit, mais pourtant salutaire,
Heureuse invention qu'on doit au monastère,
À mon con enflammé vous plaisez à bon droit,
Encore valez-vous mieux que le bout de mon doigt.

(Elle se branle.)

Mais quoi ! quand Jupiter encule Ganymède,
Juno serait réduite à ce triste remède !
Quoi ! quand de mon époux les perfides couillons
Dont je jeûne souvent, élancent le bouillon
Dans des endroits secrets dont rougit la nature,
Je me contenterais de la simple figure ?
Non ; on verra plutôt un carme repentant,
Aller, le vit baissé, prêcher dans un couvent.
Il est temps qu'à la fin je venge cet outrage.
S'il est vrai que tout cul de Jupin soit le gage,
Tous les vits désormais pourront foutre Junon,
Et je veux me servir de mon illustre con¹¹.

Malgré ses mérites, le godemiché royal ne saurait satisfaire l'« humeur foutative¹² »
de la femme de Jupiter ; mais, pour Hébé, le discours de Junon est aussi l'occasion
d'une réflexion sur le pouvoir :

Quoi ! vous réglez, Madame, et n'êtes point foutue !
Je méprise le trône et tous ses vains honneurs ;
Un vit vaut seul un sceptre : au diable les faveurs,
Et tout ce que le sort aveuglement nous donne.
Deux couillons valent mieux qu'une illustre couronne¹³.

Il n'en faudra pas davantage pour que Junon se rende aux arguments de la déesse de
la jeunesse :

Que j'aime tes conseils, et qu'ils flattent mon cœur !
Le dessein en est pris, foutons avec ardeur.
[...]
Va, vole, chère Hébé, rassemble tes amis,
Range autour de mon con un bataillon de vits ;
[...]
Qu'ils viennent, c'en est fait, je vais foutre sans bornes,
Je vais à mon époux planter cornes sur cornes.

¹¹ *Ibid.*, p. 1060.

¹² *Ibid.*, p. 1062.

¹³ *Ibid.*, p. 1061.

Le jean-foutre aujourd'hui va sentir à son tour
La vengeance qu'inspirent et la rage et l'amour¹⁴.

Bref, la fouterie triomphe à la fois du godemiché et du roi cocufié : la reine aux ardeurs excessives se rend aux doux plaisirs que lui promet Hébé et la scène se termine sur cette parodie des mots d'Azéma dans la *Sémiramis* de Voltaire :

Mon con parle, il suffit, que m'importe le reste ?
Ces mouvements lascifs en mon con excités,
Voilà mon seul oracle, il doit être écouté¹⁵.

Cet oracle prononcé par le con de la reine marque le moment initial d'une surenchère dans l'outrance. De fait, si la fouterie commence à triompher dès *Le Godemiché royal*, la forme en reste pourtant éminemment classique, alors que les œuvres subséquentes vont bientôt introduire un tout autre ton. La même année paraît ainsi *L'Autrichienne en goguettes ou l'orgie royale*¹⁶, opéra proverbe où la reine, le comte d'Artois et madame de Polignac, profitant du sommeil d'un Louis XVI repu de vin, vont imaginer une nouvelle posture de l'Arétin. Le comte d'Artois – et remarquons ici la métaphore sexuelle et patriotique – y « expose [...] aux regards des deux dames le régénérateur de l'espèce humaine ». Et voici, en didascalie, la folie imaginée par Marie-Antoinette pour que le roi, bien malgré lui, concourt à leurs ébats : « *La reine fait approcher deux tabourets aux deux côtés du dos du roi. Madame de Polignac s'assied sur le dos de Louis XVI ; et en écartant les jambes pose chacun de ses pieds sur un tabouret. Antoinette s'avance dans les bras de Polignac qu'elle embrasse étroitement, tandis que sa langue cherche et joue avec*

¹⁴ *Ibid.*, p. 1062 et 1064.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1064. Les vers de Voltaire, *Sémiramis*, Acte IV, sc. 1, scène entre Arzace et Azéma. C'est Azéma qui parle : « L'amour parle, il suffit : que m'importe le reste ? / Ses ordres plus certains n'ont point d'obscurité ; / Voilà mon seul oracle, il doit être écouté. »

¹⁶ *L'Autrichienne en goguettes ou l'orgie royale*, opéra proverbe composé par un garde du corps, et publié depuis la liberté de la presse et mis en musique par la reine, 1789, dans Maurice Lever, *op. cit.*, p. 1067-1073.

celle de la confidente. Elle présente par conséquent au comte d'Artois la plus belle croupe du monde [...] ». « Ce pauvre monarque ! dit la reine. Je suis certaine que, s'il s'éveillait maintenant, je lui ferais accroire qu'il se trompe¹⁷ ». Tel un nouveau Claude, le roi de France est, d'une pièce à l'autre, de plus en plus « foutu » : naïf, influençable, dominé par ses marottes – les serrures –, goinfre à l'excès, Monsieur Veto réunit tous les attributs pour qu'on se rie de lui et pour que sa femme et sa cour s'adonnent librement à leurs charmants badinages.

Mais cette nouvelle posture de l'Arétin fait figure de bagatelle à côté du *Bordel patriotique institué par la reine des Français pour les plaisirs des députés de la nouvelle législature*¹⁸. Publié en 1791, le *Bordel patriotique* marque, en quelque sorte, le moment de l'*ubris* dans ce parcours : démesure à la fois dans les scènes lubriques qu'elle donne à lire et dans la surenchère des éléments paratextuels accompagnant la pièce – Épître, invocation de la reine et de Mlle Théroigne à la statue de Priape, Prospectus du bordel, tarif des souscriptions, avis, estampes expliquées, etc.

D'emblée, dans un ton tout à fait patriotique, la reine, dans son épître aux députés de la seconde législature, explique que « Comme reine des Français et première femme de France, par la dignité de mon rang, je me suis imposée l'obligation de travailler à vos plaisirs, en reconnaissance des services que vous allez rendre à vos compatriotes. [...] Et je suis soucieuse de vous procurer les plaisirs les plus délicieux de la vie, et les plus indispensables pour la propagation du genre

¹⁷ *Ibid.*, p. 1072.

¹⁸ *Bordel patriotique institué par la reine des Français, pour les plaisirs de députés de la nouvelle législature*. Précédé d'une épître dédicatoire de Sa Majesté à ces nouveaux Lycurgue, Aux Tuileries et chez les marchands d'ouvrages galants, 1791, dans Maurice Lever, *op. cit.*, p. 1086-1107.

humain. Je suis encore dans l'âge de soulager les tourments des Priapes nerveux, et de présider dans les boudoirs de Cythérée¹⁹ ». Tous, prélats, novices, militaires, magistrats, financiers, valets de bureau, « femmes mariées d'un tempérament brûlé²⁰ », filles, religieuses, maquerelles, ribauds sont les bienvenus au bordel patriotique et le tarif des souscriptions, abondamment détaillé, passe de 2 400 livres pour un prince à 6 livres pour les confédérés provinciaux. La reine, dans son prospectus, a prévu de tout pour tous : « Pour prévenir les désirs de tous les sacrificateurs, pour procurer du plaisir à tout le monde, elle n'a pas oublié de recevoir dans ses réduits amoureux, des Ganymèdes, des bardaches, des pédérastes, des gamahucheurs, des gamahucheuses, des tribades, des sodomites, des enculeurs. Toutes les passions, tous les goûts des deux sexes y seront pleinement satisfaits²¹ ». Même la sexualité se démocratise. Le joyeux ensemble se termine sur cet appel de la reine dans un avis final : « Accourez braves et galants français, venez recevoir des mains des belles le prix de votre courage et de votre patriotisme²² ».

La pièce met en scène une étonnante galerie de personnages où s'enchevêtrent « ambition politique » et « dérèglement sexuel²³ » : Mlle Théroigne, institutrice du bordel ; Marie-Antoinette, première prêtresse ; M. de La Fayette, fouteur en con ; M. Bailly, fouteur en cul et en con, en sa double qualité d'académicien et de maire de Paris ; Bazin, premier fouteur et valet de chambre de la reine ; Monsieur, fouteur de la comtesse de Balbi ; Les frères Lameth, l'Évêque

¹⁹ *Ibid.*, Épître de Marie-Antoinette d'Autriche, reine des Français, aux députés de la seconde législature, p. 1086.

²⁰ *Ibid.*, p. 1087.

²¹ *Ibid.*, Prospectus du bordel patriotique établi par la reine, p. 1089.

²² *Ibid.*, Avis intéressant, p. 1092.

²³ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 1035.

d'Autun, Barnave, le Chapelier, fouteurs en cul et en con ; Mirabeau, fouteur de Madame Le Jay, elle-même épouse d'un libraire ; et finalement Danton, fouteur en titre de Théroigne et Marat, lèche-con et lèche-cul.

Si la pièce est relativement courte, avec onze scènes rassemblées en un seul acte, l'action, en revanche, a de quoi mettre hors d'haleine : 14 scènes d'orgie se succèdent dans un rythme affolant où s'exécutent toutes les combinaisons et toutes les postures dont voici les plus réjouissantes :

« La Fayette tire son vit de sa culotte. Il trousse la reine, la jette sur son sofa, et Bailly enfle La Fayette par-derrière au même moment²⁴ ».

La Fayette fout « Sa Majesté, Barnave refout la Théroigne, Bailly encule encore Barnave qui, après avoir foutu Antoinette et piqué d'un sentiment de vanité, encule le savant maire de Paris²⁵ ».

« Marat baise sa culotte, présente son cul. Danton met son engin dans le cul de Marat²⁶ ».

« Marat se met en dessous de Danton et la Théroigne, et avec sa langue pompe le foudre des fouteurs, et gamahuche le vit et le con²⁷ ».

Ces combinaisons ahurissantes ne sont pas, on le voit, sans rappeler certaines scènes fameuses du marquis de Sade dont certaines gravures célèbres donnent à voir l'architecture complexe. Mais dans ces ébats, la scène la plus intéressante survient peut-être alors que l'évêque d'Autun, sodomisé par Charles Lameth qui le branle en même temps, se met à crier : « Vive la liberté, vive le pacte fédératif. On est doublement uni, quand on l'est par-derrière et par-devant²⁸ ». La pièce se termine

²⁴ *Ibid.*, sc. 2, p. 1097.

²⁵ *Ibid.*, sc. 4, p. 1101.

²⁶ *Ibid.*, sc. 5, p. 1102.

²⁷ *Ibid.*, sc. 6, p. 1103.

²⁸ *Ibid.*, sc. 8, p. 1105.

par un vaudeville sur l'air de *Chantez, dansez, amusez-vous* où chacun des personnages y va de son couplet dont on retiendra celui de la reine :

Je me fous de ma Majesté,
 Pourvu qu'on me fasse bien aise :
 Plus d'une reine a tout quitté,
 Pour foutre ardemment à son aise.
 J'ai fait le roi cent fois cocu,
 Est-il moins gras et moins dodu²⁹ ?

Marie-Antoinette n'est préoccupée que de fouteries au sens propre, pendant que son mari est *foutu*, au propre comme au figuré, alors que sa femme, ses ministres, sa cour l'investissent de toutes parts. Mais tandis que corps et scènes d'orgie se superposent et s'accumulent à la faveur d'une frénésie inouïe, c'est surtout la fouterie qui triomphe aux dépens de l'actualité elle-même. Car hormis le pacte fédératif évoqué par l'évêque d'Autun – mais l'occasion, il est vrai, était particulièrement bien choisie –, les événements révolutionnaires tendent à s'estomper derrière l'urgence de jouir et de vilipender les principaux acteurs de l'histoire. C'est d'ailleurs davantage aux personnages qu'à l'actualité qu'on s'attaque et rares sont les passages qui offrent une réflexion sur les événements en cours. Voilés par une multitude de corps pressés de jouir, les moments forts de la Révolution sont totalement occultés. Quand l'actualité est évoquée, c'est du seul point de vue anecdotique, entre deux scènes d'orgie, et souvent cette évocation s'accompagne d'un souvenir « foutatif », comme le montre cette réplique de la reine dans *La journée amoureuse ou les derniers plaisirs de Marie-Antoinette* publiée en 1792 et dont l'action se déroule sous les verrous du Temple :

²⁹ *Ibid.*, Vaudeville, p. 1106.

J'ai été bien foutue et refoutue dans le cours de ma vie. Mais, je n'ai jamais eu autant de plaisir que cette nuit. Je l'ai passée toute entière entre les bras de La Fayette. [...] Qu'il était doux aussi pour mon oreille, tandis que ce guerrier entretenait dans mes veines le feu violent des passions, de l'entendre jurer la mort prochaine des factieux ! Oui, [...] Je le vois arriver, cet instant fortuné où vous paierez, chers infâmes parisiens, de m'avoir conduite en cette lugubre tour où parfois j'éprouve de l'ennui³⁰.

Mais si le personnage de Marie-Antoinette qualifie à plusieurs reprises les Parisiens de « grenouilles de la Seine », l'invective ne va guère au-delà, puisque l'espace réservé aux dialogues est envahi par les réactions que suscitent les ébats sexuels. Au Temple, la reine ne s'ennuie nullement, bien entourée qu'elle est par la princesse de Lamballe, la demoiselle Dumont et surtout le sieur Dubois, valet de chambre du roi, dont le beau vit semble pour la reine « capable de pousser un argument solide³¹ ». D'ailleurs, si Dubois n'est qu'un laquais, Antoinette ne s'en formalise pas : « Je vais donc recevoir dans mon vagin le foutre de M. Dubois. C'est un peu déroger, mais j'ai bonne opinion de son savoir-faire. J'ai foutu avec les courtisans les mieux famés sur l'article, je me suis fait manier par les célèbres tribades ; j'ai fait, en un mot, un fréquent exercice de la fouterie, j'en conviens. Mais il manquait à mon histoire galante d'avoir éprouvé la valeur des couilles roturières³² ». Avant 1791, seuls la reine, le roi, d'Artois et la Polignac apparaissaient dans les pièces. Désormais, la fouterie élargit considérablement son cercle : la nouvelle législation et l'abolition des privilèges l'exigent en quelque sorte. Si le théâtre permet de rendre l'action et l'énergie de l'événement qui survient, ce dernier n'est pourtant qu'accessoire et disparaît derrière la sexualisation outrancière des scènes ; quant aux didascalies,

³⁰ *La journée amoureuse ou les derniers plaisirs de M...-A...*, comédie en trois actes, en prose, représentée pour la première fois au Temple, le 20 août 1792, Au Temple, chez Louis Capet, l'an Premier de la République, dans Maurice Lever, *op. cit.*, acte I, scène première, p. 1038.

³¹ *Ibid.*, Acte I, sc. 2, p. 1144.

³² *Ibid.*, Acte III, sc. 4, p. 1153.

elles sont autant de variations reprenant inlassablement un même thème : celui de l'organisation des attitudes qu'adoptent les corps. Les répliques échangées par les personnages n'impliquent ni analyse ni réflexion sur les événements, le seul fait de mettre en scène les acteurs de l'actualité dans de telles postures suffisant sans doute à illustrer le propos.

Enfin, le « triomphe de la fouterie » ne s'empare pas que des individus : il peut prendre aussi une dimension allégorique et nationale, comme dans *La France foutue*, tragédie lubrique et royaliste en trois actes et en vers. Point culminant de ce parcours, cette pièce anonyme fait figure à part dans le répertoire érotique théâtral. À la fois érotique et érudite en raison d'un imposant appareil critique plus volumineux que la pièce elle-même et formé de notes historiques, le texte semble avoir été achevé vers 1802. Voici à quoi tient, en quelques mots, l'argument du dernier acte. Pendant que le comte de Puisaye, général des Chouans, « assis sur un canapé, veut y branler la Vendée qui s'en défend³³ », l'Angleterre, « de l'Ancienne Albion, illustre maquerelle³⁴ » et tenant bordel chez le duc Philippe d'Orléans, invite Frédéric-Guillaume III roi de Prusse, François II empereur d'Allemagne et Charles IV roi d'Espagne à dépuceler la France qui, dans un long monologue tragique, s'exclame :

Je suis enfin foutue !...et ces triples couleurs,
Symbole de ma honte et de tous mes malheurs,

³³ [Anonyme], *La France foutue*, tragédie lubrique et royaliste en trois actes et en vers, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le corps fabuleux », 1995 [ca 1802], exposition du troisième acte, p. 74. Cette pièce anonyme dont la paternité fut accordée à Sade, selon Paul Lacroix, et à un certain abbé Proyard, à la faveur d'une note manuscrite figurant sur l'un des deux exemplaires de la Bibliothèque nationale de France, figure dans la *Table des pièces de théâtre décrites dans le catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne* de Charles Brunet (New York, Burt Franklin, 1914) au numéro 3876. J'ai également pu consulter l'un des exemplaires, conservé à la réserve du site François-Mitterrand de la Bibliothèque Nationale de France à la cote ENFER 652. Il s'agit d'un exemplaire unique de la *France foutue* où apparaît un exorde manuscrit au début de la pièce ; il aurait appartenu au comédien Talma.

³⁴ *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 25.

De cet affreux bordel, sont, hélas ! la livrée...
 A quels tristes excès me vois-je enfin livrée !
 Mon voile était sans tache, et seul il était blanc !
 Son éclat précieux est souillé par le sang.
 De vierge que j'étais me voilà république ;
 Je suis à tout le monde et ma honte est publique.
 Chacun me fout, chacun veut être mon fouteur,
 Et personne ne craint d'alarmer ma pudeur.
 Sans égards, oubliant mes droits de souveraine,
 Sans états et sans nom, l'on me traite en romaine³⁵.

Après que la foutromanie se fut déployée dans les sérails du Paris des Lumières, c'est donc la France elle-même qui est enfin foutue. L'allégorie contre-révolutionnaire marque l'apogée du « triomphe de la fouterie » et, avec l'image finale de cette France désormais traitée en Romaine, ce théâtre de la Révolution illustre ainsi de manière saisissante les conséquences politiques qu'annonçaient les pièces précédant le premier Empire en marquant, comme l'écrit Maurice Lever, « l'aboutissement du processus de désacralisation du principe monarchique en France³⁶ ».

Plus encore, ce corpus pamphlétaire met bien en lumière la cassure qui s'effectue, dès lors que la surenchère dans l'outrance s'exprime à la faveur d'un langage énergique qui semble surtout aspirer à se confondre avec le déploiement lui-même d'une énergie irradiant dans l'immédiateté de la jouissance. L'intensité de l'expérience historique devient matière de l'invention, reléguant le principe classique de l'*imitatio* à l'arrière-plan. Les temps se prêtant moins à la raillerie qu'à la calomnie, la mutine fille de Momus, si elle n'a pas péri sous le couperet de Louison, s'est faite en tous les cas plus discrète.

³⁵ *Ibid.*, acte III, sc. 1, p. 76.

³⁶ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 1030.

ANNEXE

LE THÉÂTRE GAILLARD : 1761 À 2001¹

Recueil des comédies gaillardes (sic), Imprimé pour ce monde, 1761, in-8°. [Soleinne, n° 3887]

- *Le Tempérament*
- *Léandre-Nanette, ou le Double qui-pro-quo*
- *Le Bordel, ou le Jean-Foutre puni*

Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes, Imprimé pour ce monde, 1775, in-12. [Bnf Enfer 759]

- *Le Tempérament*, [page titre] Tragi-parage, traduite de l'egyptien en vers français, et réduite en un Acte, A Charlotte de Montmartre, en Octobre 1770, Au Grand Caire.
- *La Nouvelle Messaline*, [page titre] Tragédie. [Exergue et frontispice : *Labor improbus omnia vincit*], A Cythere, 1775.
- *Léandre-Nanette, ou le Double qui-pro-quo Léandre Nanette ou le double Qui-pro-quo, parade en un acte, en vers et en vaudevilles*, [page titre] A Charlotte de Montmartre, A Clignancourt.
- *Le Bordel, ou le Jean-Foutre puni Le Bordel ou le Jean-Foutre puni*, [page titre] Comédie en trois Actes & en prose. A Poussefort, 1775.
- *La Comtesse d'Olonne*, [page titre] Comédie de monsieur Bussy-Rabutin. A Clignancourt, 1775.
- *Le Luxurieux*, [page titre] Comédie en un acte par Mr. Le Grand, à Poussefort, 1775.

□ Les dates qui apparaissent sur ces pages de titre ne sont pas nécessairement les dates de première édition.

□ Les indications « A Charlotte de Montmartre » et « A Clignancourt » sont typiques des œuvres de Grandval, père et fils.

□ L'indication « A Poussefort » semble attribuable à l'éditeur qui a mis en recueil ces pièces, puisqu'on ne les retrouve nulle part ailleurs.

Théâtre gaillard, Glasgow, 1776, 2 t. en un volume in-18. [Bnf Enfer 779-780]

- *Le Luxurieux*
- *Le Tempérament*
- *Le Bordel, ou le Jean-Foutre puni*
- *L'Appareilleuse*
- *La Comtesse d'Olonne*
- *Vasta, reine de Bordélie*
- *La Nouvelle Messaline*
- *Les Plaisirs du cloître*

¹ Cette annexe ne concerne que les imprimés.

Théâtre gaillard, Glasgow, 1782, 2 volumes in-12. [Bnf Enfer 781 : manque le t. 2 et les figures ; Bibliothèque de l' Arsenal GD-1421(1)+(2)]

Théâtre gaillard, Londres, [Paris, Cazin], 1788, 2 volumes in-8 [Soleinne, n° 3889]

- *Le Luxurieux*
- *Le Tempérament*
- *Le Bordel, ou le Jean-Foutre puni*
- *L'Appareilleuse*
- *La Comtesse d'Olonne*
- *Vasta, reine de Bordélie*
- *La Nouvelle Messaline*
- *Alphonse l'Impuissant*
- *Les Deux biscuits*
- *Les Plaisirs du cloître*

Théâtre gaillard, Constantinople, Imprimerie du Serrail, 1796, 2 volumes in-16

Théâtre gaillard, Londres, Alfeston et Comp, 1803, 2 volumes in-18

- Même édition que 1788, mais *Les Deux biscuits* sont remplacés par *L'Intrigue au bordel*.

□ Pascal Pia considère avec raison que cette édition est probablement postérieure de 15 ou 20 ans à la date qu'elle porte.

Théâtre gaillard, Paris, 1855, 2 volumes in-12

Théâtre gaillard, revu et augmenté, 1776-1865, 2 volumes in-12

Théâtre gaillard, édition revue et augmentée, Partout et nulle part [Bruxelles, Gay], 1776-1880

B. de Villeneuve [pseud. Raoul Vèze], ***Le Théâtre d'amour au XVIII^e siècle***, Paris, Bibliothèque des curieux, coll. « Les Maîtres de l'amour », 1910.

- *Le Luxurieux*
- *La Comtesse d'Olonne*
- *Alphonse l'Impuissant*
- *L'Appareilleuse*
- *Léandre-Nanette, ou le Double qui-pro-quo*
- *Le Tempérament*
- *Les Deux biscuits*
- *Les Plaisirs du cloître*
- *Tableaux des mœurs du temps*

Jean-Jacques Pauvert, ***Théâtre érotique français au XVIII^e siècle***, Paris, Terrain Vague, 1993.

- *Le Bordel, ou le Jean-Foutre puni*

- *Le Luxurieux*
- *La Comtesse d'Olonne*
- *Alphonse l'Impuissant*
- *L'Appareilleuse*
- *Le Tempérament*
- *Les Deux biscuits*
- *Vasta, reine de Bordélie*
- *La Nouvelle Messaline*
- *Les Plaisirs du cloître*
- *L'Esprit des mœurs au XVIII^e siècle ou la petite maison*
- *Les Putains cloîtrées*
- *La Bougie de Noël ou la messe à minuit*
- *Caquire*

Jean-Jacques Pauvert, *Théâtre érotique*, volume I, Paris, La Musardine, coll. « Lectures amoureuses », 2001.

- *Le Bordel, ou le Jean-Foutre puni*
- *La Comtesse d'Olonne*
- *Vasta, reine de Bordélie*
- *La France foutue (XIX^e s.)*
- *L'Intrigue au bordel (XIX^e s.)*
- *La Grisette et l'Étudiant (Henry Monnier, XIX^e s.)*
- *À la Feuille de rose, Maison turque (Maupassant)*
- *Les Fredaines amoureuses d'Ange Dumoutiers (Gilles)*
- *L'Art de payer sa couturière (Adolphe Belot)*
- *Connette et Chloris (Pierre Louÿs)*

BIBLIOGRAPHIE

- **CORPUS**

1. CORPUS ÉROTIQUE

[ANONYME], *Les putins cloîtrées*, parodie des *Visitandines*, comédie en deux actes en prose et en vaudevilles, vers 1793. Bnf Enfer 755.

[ANONYME], *Le triomphe de la fouterie, ou les apparences sauvées*. Comédie en deux actes & en vers ENFER 655.

[ANONYME], *La France foutue*

[ANONYME], *L'embrasement de Sodome*, tragi-comédie. Manuscrit in-12.

[ANONYME], *L'art de F******, Sur la Musique du Prologue de l'*Europe galante*, qui commence ainsi : *Frappez, frappez, ne vous laissez jamais, &c.*, ballet, Représenté aux Porcherons dans le Bordel de Mademoiselle De la Croix, fameuse Maquerelle, le premier de Janvier 174i., & remis au même Théâtre presque tous les jours de Fête de ladite Année.

[ANONYME], *La garcette*, comédie, 1739, MS BNF n.a.f. 1562, f° 40-51.

[ANONYME], *L'hermaphrodite*, MS BNF n.a.f. 1562, f° 51-72.

[ANONYME], *L'ombre de Deschauffours*, comédie, 1739, MS BNF n.a.f. 1562, f° 72-89.

BLESSEBOIS, Pierre-Corneille, *Marthe le Hayer, ou mademoiselle de Scay*, petite comédie, dans *Le cabinet d'Amour et de Vénus*, contenant les pièces marquées à la Table suivante. Tome Premier [2], A Cologne, Chez les Héritiers de Pierre Marteau. 2 tomes en 1. ENFER 1271.

- - - - - , *Priape*, opéra en musique, 1694, pièce attribuée à Blessebois, réimprimée textuellement, avec fac simulé des vignettes et d'une notice. Impression spéciale, faite pour la Bibliomaniac Society, 1868. COTE Rés, Y-f 4316.

[BUSSY-RABUTIN], *Comédie galante de monsieur de Bussy*, dans *Le cabinet d'Amour et de Vénus*, contenant les pièces marquées à la Table suivante. Tome Premier [2], A Cologne, Chez les Héritiers de Pierre Marteau. 2 tomes en 1. ENFER 1271. La pièce est dans le tome 2, p. 95-120.

CAYLUS, Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Levis, comte de, *Le bordel ou le Jean-Foutre puni*, comédie en trois actes, en prose, 1732.

COLLÉ, Charles, *Alphonse l'impuissant*, tragédie en un acte et en vers, [1738].

DELISLE DE SALES, *Théâtre d'amour*, Théâtre de société du prince d'Hénin (vers 1774), Théâtre de la Guimard (vers 1778), Quatre parties en un volume, Ms Arsenal 9549, fonds Douay.

GRANDVAL FILS, Charles-François Racot, dit, *La comtesse d'Olonne*, comédie en un acte et en vers, [1738].

-----, *La médecine de Cythère*, parade en deux actes, en vaudevilles, tirée des *Fastes de Syrie*, à Clignancourt, M. DCC. LXV.

-----, *L'eunuque ou la fidèle infidélité*, parade en vaudevilles, mêlée de prose et de vers, par *****, A Montmartre, 1755, dans *Théâtre de campagne ou les Débauche de l'Esprit*, recueil contenant des Pièces plaisantes, ou espèces de Parades jouées sur des Théâtres Bourgeois, Avec des Vaudevilles, & des Airs Notés, Nouvelle édition, à Londres, et se trouve à Paris, chez N.B. Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût, M. DCC. LVIII.

-----, *Le tempérament*, tragi-parade en un acte et en vers, 1756.

-----, *Les deux Biscuits*, tragédie en un acte et en vers, 1759.

-----, *La nouvelle Messaline*, tragédie en un acte et en vers, [1752].

GRANDVAL PÈRE, Nicolas Racot, dit, *L'appareilleuse*, comédie en un acte et en prose, 1740.

-----, *L'oracle ou le Muphti rasé*, Tragi-Héroï-Polico-Comique en un acte et en vers, Traduit de l'Arabe, à Constantinople, M. DCC. LVII.

-----, *Agathe ou la chaste princesse*, à Paris, chez Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût, M. DCC. LVI.

LEGRAND, Marc-Antoine, *Le luxurieux*, comédie en un acte et en vers, vers 1738. AUSSI INTITULÉE *Le libertin puni* avec différence de décor.

M^r. *****, *Le serail de Delys, ou Parodie de la tragédie d'Alcibiade*, petite comédie en vers, A Cologne, Chez Pierre Marteau, Imprimeur & Libraire, à la Vérité, 1735. Bnf Enfer 768.

M.D.L.C.A.P., *Les plaisirs du cloître*, comédie en trois actes et en vers libre, 1773.

MERCIER DE COMPIÈGNE, *La bougie de Noël ou la messe à minuit*, comédie en deux actes en prose, [s.d.].

PIRON, Alexis, *Vasta, reine de Bordélie*, tragédie en trois actes et en vers, 1773.

SAINT-JUST, *L'esprit des mœurs au XVIII^e siècle ou la petite maison*, proverbe en deux actes et en prose, 1789.

Théâtre de campagne ou les débauches de l'esprit : Recueil Contenant des Pièces plaisantes, ou espèces de Parades jouées sur des Théâtres Bourgeois, Avec des Vaudevilles & des Airs Notés, Nouvelle Edition, A Londres, et se trouve à Paris, chez N. B. Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût, 1758.

2. CORPUS SCATOLOGIQUE

GRANDVAL PÈRE, Nicolas Racot, dit, *Le pot de chambre cassé*, tragédie pour rire ou comédie pour pleurer, en un acte et en vers.

-----, *Sirop-au-Cul ou l'heureuse délivrance*, tragédie Héroï-merdifique, en trois actes et en vers.

M. 8888, *Mitilde*, tragédie en un acte et en vers, à Paris, M. DCCC. VIII.

VESSAIRE [Benoît-Michel de Comberousse], *Caquire*, parodie de *Zaïre*, tragédie en cinq actes et en vers, dernière édition considérablement emmerdée, [1787].

• OUVRAGES DÉBUT DU XX^e SUR LE CORPUS – TÉMOIGNAGES, MÉMOIRES, HISTOIRES, CHRONIQUES

CAPON, Gaston et Robert YVE-PLESSIS, *Les théâtres clandestins*, Paris, Plessis Libraire, coll. « Paris galant au dix-huitième siècle », 1905.

D'ALMÉRAS, Henri et Paul D'ESTRÉE, *Les théâtres libertins au XVIII^e siècle* [L'amour sur la scène et dans les coulisses – Spectacles des petits appartements – Théâtres de société de Collé à Laujon et de la Du Barry à la Guimard – Répertoires galants – Parades et pièces badines], Paris, H. Daragon, Éditeur, coll. « Bibliothèque du Vieux Paris », 1905.

HERVEZ, Jean [pseud. Raoul Vèze], *Le parc aux Cerfs et les Petites maisons galantes*, d'après les Mémoires, les Rapports de Police, les Libelles, les Pamphlets, les Satires, Chansons du temps [Le Parc aux Cerfs – Harem royal, gouffre aux millions – Les bâtards du roi – L'abbesse du couvent – Les pensionnaires – La belle Morphi – Les galantes « Folies » - Temples de l'amour – La répertoire gaillard des « Folies » - La police des petites maisons – La « Folle Journée »], Paris, Bibliothèque des Curieux, coll. « Les Chroniques du XVIII^e siècle », 1910.

VILLENEUVE, B. de [pseud. Raoul Vèze], *Le théâtre d'Amour au XVIII^e siècle* [Le luxurieux, La comtesse d'Olonne, Alphonse l'impuissant, L'appareilleuse, Léandre-Nanette, Le tempérament, Les deux Biscuits, Les plaisirs du Cloître, Tableaux des mœurs

du temps], Introduction et notes par B. de Villeneuve, Paris, Bibliothèque des Curieux, coll. « Les Maîtres de l'Amour », 1910.

• **OUVRAGES AVANT 1900**

[Anonyme], *Dom Bougre aux États généraux, ou Doléances du portier des Chartreux*, par l'auteur de la *Foutromanie*, Foutropolis, Braquemart, ca 1792, Bnf Enfer 631.

[Anonyme], *Le portier des Chartreux. Histoire de Dom Bougre écrite par lui-même*, Paris, Actes sud, coll. « Babel », 1993 [1741].

[Anonyme], *Etrennes aux fouteurs démocrates, aristocrates, impartiaux ou le calendrier des trois sexes*, Almanach lyrique orné de figures analogues aux sujets. À Sodome et à Cythère..., l'an second de la liberté, 1790, mieux connu sous le titre *Etrennes aux fouteurs*, ou Calendrier des trois sexes, A Sodome et à Cythère et se trouvent, plus qu'ailleurs, dans la poche de ceux qui le condamnent. D'abord paru en 1790 puis en 1792 et en 1793. Bnf Enfer 49 .

[Anonyme], *Etrennes libertines pour l'année 1743*, Cythère, chez la Rine d'Amathant, à l'enseigne des plaisirs, in-12, Bnf Enfer 643 et *Etrennes gaillardes pour l'année 1755*, même édition.

[Anonyme], *Le Cabinet d'Amour et de Vénus*, contenant les pièces marquées à la table suivante. Tome premier [2], A Cologne, chez les Héritiers de Pierre Marteau, 2 tomes en 1, Bnf Enfer 1271.

[Anonyme], *Les Bordels de Thalie, ou les Forces d'Hercule*, Avec de jolies figures en taille douce. Tome premier [le t. 2 est manquant], à Pétersbourg, chez le Compere Mathieu, 1793, Bnf Enfer 608.

[Anonyme], *La France foutue*, tragédie lubrique et royaliste en trois actes et en vers, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le corps fabuleux », 1995 [ca 1802], Bnf Enfer 652.

[Anonyme], *La Messaline française, ou Les Nuits de la duchesse de Pol... et aventures mystérieuses de la princesse d'Hé... et de la ...*, ouvrage fort utile à tous les jeunes gens qui voudront faire un cours de libertinage, par l'abbé, compagnon de la suite de la duchesse de Pol..., à Tribaldis, de l'Imprimerie de Priape, 1789, dans Michel Camus, éd., *Œuvres érotiques anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Mercure de France, coll. « Le Petit Mercure », 1999.

Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy, Nouvelle Edition revuë, corrigée & augmentée de plusieurs Parodies, Tome premier, à Paris, chez Briasson, 1738.

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1990.

BARBIER, Edmond-Jean-François, *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV*, Paris, 1857 [1718-1763], 8 vol.

BARRIÈRE, Jean-François, *La Cour et la ville sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI*, Paris, Dentu, 1830.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, édition augmentée de notes extraites de Chauffepié, Joly, La Monnoie, Leduchat, L.-J. Leclerc, Prosper Marchand, etc., Paris, France expansion, 1973 [Reprod. de l'édition de Paris, Desoer, 1820-1824], 16 vol.

BAYLE, Pierre, « IV^e éclaircissement. *Que s'il y a des obscénités dans ce livre, elles sont de celles qu'on ne peut censurer avec raison* [1701], dans *Dictionnaire historique et critique*, édition augmentée de notes extraites de Chauffepié, Joly, La Monnoie, Leduchat, L.-J. Leclerc, Prosper Marchand, etc., Paris, France expansion, 1973 [Reprod. de l'éd. de Paris, Desoer, 1820-1824], vol. 16, p. 337.

BERNARD, François, *La Gazette de Cythère*, Paris, A. Quantin, 1881, publié par Octave Uzanne.

BIENVILLE, docteur, *De la nymphomanie ou traité de la fureur utérine*, Amsterdam, 1771.

BUSSY-RABUTIN, *Histoire amoureuse des Gaules*, Paris, GF-Flammarioin, 1967 [ca 1660].

CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux archives nationales*, Genève, Slatkine Reprints, réédition de l'édition de Paris, 1970 [1879].

COLLECTIF, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, ARTFL Encyclopédie, [En ligne], Adresse URL : <http://artfl.uchicago.edu/cgi-bin/philologic31/getobject.pl?c.82:250.encyclopedie1207>.

Dictionnaire de l'Académie, ARTFL Dictionary Collection, [En ligne], Adresse URL : <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/>.

DIDEROT, DENIS, *Lettre sur le commerce de la librairie*, 1763.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien* [1830], Paris, Bordas, coll. « Univers des lettres Bordas », 1991.

DIDEROT, DENIS, *Jacques le fataliste et son maître*, Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie, lexique par Barbara K.-Toumarkine, Paris, GF Flammarion, 1997.

DUMARSAIS, César Chesneau, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977 [1730].

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences & des arts*, Paris, France-Expansion, 1972, Archives de la linguistique française, [Reprod. de l'éd. de Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690].

FUZELIER, Louis, « Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les Parodies », dans *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy*, Nouvelle édition, revûë, corrigée & augmentée de plusieurs Parodies, Tome premier, à Paris, chez Briasson, 1738, p. xx-xxxv.

FUZELIER, Louis, *Parodie*, tragi-comédie représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 23 mai 1723, dans *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy*, Nouvelle édition, revûë, corrigée & augmentée de plusieurs Parodies, Tome premier, à Paris, chez Briasson, 1738, p. 207-250.

GARASSE, François, *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'État et aux bonnes mœurs, combattues et renversées*, Paris, S. Chappeler, 1623.

GRIMM, DIDEROT, RAYNAL, MEISTER, etc., *Correspondance littéraire, philosophique et critique* : revue sur les textes originaux comprenant les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris, notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, Nendeln, Krauss Reprints, 1968, [fac-similé de l'édition de Paris, Garnier Frères, 1877].

IMBERT, Guillaume, *La Chronique scandaleuse, ou Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs de la génération présente*, Paris, [s.é.], 1785, 4 vol.

JUVÉNAL, *Satires*, Texte établi et traduit par Pierre de La Briolle, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

LARCHEY, Lorédan, *Journal des inspecteurs de M. de Sartines*, première série – 1761-1764, Bruxelles, Ernest Parent et Paris, Dentu, coll. « Documents inédits sur le règne de Louis XV », 1893.

L'HERMITE, Tristan, *La Mariamne (ou Mariane)*, tragédie, seconde édition revue et corrigée, à Paris, chez Augustin Courbé, 1637.

LUCRÈCE, *De la nature/De rerum natura*, traduction et présentation par José Kany-Turpin, Paris, GF Flammarion, édition bilingue, 1997.

MANUEL, Pierre, *La police de Paris dévoilée*, Londres, [s.é.], An II [1794], 2 vol.

MARAIS, Mathieu, *Journal et mémoires sur la Régence et le règne de Louis XV*, Publiés par Lescure, Paris, [s.é.], 1863-1868, 4 vol.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyse des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblées littéraires, etc., Londres, Adamson, 1784-1789, dits *Mémoires de Bachaumont*, 36 tomes.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, [Document électronique], Numérisation Bnf de l'édition de Paris : INALF, 1961- (Frantext ; P232). Reproduction de l'édition d'Amsterdam, chez E. Van Harrevelt, 1773.

METRA, Louis-François, *Correspondance secrète, politique et littéraire*, Londres, 1787-1790, 18 vol.

MIRABEAU, *Errotika Biblion*, À Rome, de l'Imprimerie du Vatican, 1783, Bnf Enfer 1286.

MONBRON, Louis-Charles Fougeret de, *Le cosmopolite, ou le citoyen du monde*, suivi de *La Capitale des Gaules, ou la Nouvelle Babylone*, Raymond Trousson, éd., Bordeaux, Ducros, coll. « Ducros », 1970 [1759].

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1965.

OFFRAY DE LA METTRIE, Julien, *L'art de jouir* [1751], Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 1997.

PEUCHET, Jacques, *Mémoires tirés des archives de la police de Paris*, Paris, 1838, 3 vol.

Restif de la Bretonne, *Le Pornographe, ou Idées d'un honnête-homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes, avec des notes historiques et justificatives*, Londres, chez Jean Nourse/Paris, chez Delalain, 1769.

RICCOBONI, Antoine-François, *Le Prince de Suresne*, Paris, Delormel, 1741.

RICCOBONI, Louis, *Observations sur la Comédie et sur le genre de Molière*, Paris, Veuve Tissot, 1736.

SALLIER, Abbé Claude, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », dans *Histoire de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres*, Paris, de l'Imprimerie royale, t. VII, 1733 [1726], p. 398-409.

THEVENEAU DE MORANDE, Charles, *Le Gazetier cuirassé, ou Anecdotes scandaleuses de la cour de France*, À Cent lieues de la Bastille [Londres], 1771.

TISSOT, Simon-Auguste, *De l'onanisme. Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, 1760.

TOUCHARD-LAFOSSE, G., *Chroniques de l'œil de bœuf des petits appartements de la cour et des salons de Paris sous Louis XIV, la Régence, Louis XV et Louis XVI*, nouvelle éditions augmentée du règne de Louis XIII, Paris, Garnier Frères, [s.d.]. Les *Chroniques* sont parues de 1829 à 1833 en 8 volumes in-8, sous le nom fictif de la comtesse douairière de B***.

VOLTAIRE, *Précis du siècle de Louis XV*, chap. 3, dans *Œuvres complètes*, tome XV, Paris, Garnier frères, 1878.

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 1997.

• OUVRAGES APRÈS 1900

Dictionnaire des œuvres érotiques. Domaine français, préface de Pascal Pia, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2001 [1971]

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, dir., *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

BELT GRANNIS, Valleria, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, New York, Institute of French Studies, 1931.

BENÍTEZ, Miguel, *La face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits philosophiques clandestins de l'âge classique*, Paris et Oxford, Universitas et Voltaire Foundation, coll. « Bibliographica », 3, 1996.

BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, « Collections de la République des Lettres », 2001.

BLOCH, R. Howard, « Postface », *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

BLOCH, Olivier, dir., *Le matérialisme du XVIII^e siècle et la littérature clandestine*, Actes de la table ronde des 6 et 7 juin 1980 organisée à la Sorbonne à Paris avec le concours du CNRS par le Groupe de Recherche sur l'Histoire du Matérialisme, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1982.

BOURGUINAT, Élisabeth, *Le siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

BRENNER, Clarence D., *A Bibliographical List of Plays in the French Language (1700-1789)*, Berkeley, Edwards Brothers, 1947.

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

CHASSAIGNE, Marc, *La lieutenance générale de police*, Paris, [s.é.], 1906.

D'ARGENSON, René Louis de Voyer de Paulmy, marquis, *Notices sur les œuvres de théâtre*, publiées pour la première fois par H. Lagrave, Genève, SVEC, vol. XLII, Institut et Musée Voltaire, 1966.

DARNTON, Robert, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1991.

DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2000.

DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988.

EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994 [1963].

FLEISHMANN, Hector, *Le cénacle libertin de Mlle Raucourt de la Comédie-Française*, d'après des documents inédits tirés des archives de la Comédie-Française, des archives nationales, des archives de la préfecture de la Seine, les pamphlets galants, les mémoires et les témoignages des contemporains, avec XXIV gravures et planches hors texte, Paris, Bibliothèque des curieux, 1912.

GAIFFE, Félix, « Décadence et transformation de la tragédie et de la comédie au XVIII^e siècle », dans Dictar Rieger, dir., *Das Französisch Theater des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 27-41.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique », 1982.

GIROU-SWIDERSKI, Marie Laure, Stéphanie MASSÉ et Françoise RUBELLIN, dir., *Ris, masques et tréteaux : aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, Québec, Presses de l'Université Laval, [sous-presse].

GOULEMOT, Jean Marie, dir., *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, dans *Cahiers d'Histoire Culturelle*, Tours, Université de Tours/UFR de Lettres, n° 5, 1999.

GOULEMOT, Jean Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994 [1991].

GOULEMOT, Jean Marie, « Toward a Definition of Libertine Fiction and Pornographic Novels », article traduit par Arthur Greenspan, dans Catherine Cusset (éd.), *Libertinage and Modernity*, New Haven, Yale French Studies, n° 94, 1998, p. 133-145.

GRELL, Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France (1680-1789)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, 2 tomes.

HADOT, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2004.

HUNT, Lynn, dir., *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity (1500-1800)*, New York, Zone Books, 1993.

LANDRY-HOUILLON, Isabelle et Maurice MÉNARD, dir., *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et dans les arts*, Actes du colloque de l'Université du Maine, Le Mans, 4-7 décembre 1986, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987.

LANSON, Gustave, « Questions diverses sur l'histoire de l'esprit philosophique en France avant 1750 », *Revue d'Histoire littéraire*, vol. XIX, 1912, p. 1-29.
Le trésor de la langue française [En ligne], Adresse URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

LAWRENCE, David Herbert, *Pornography and Obscenity*, Londres, Faber & Faber, 1929.

LEBRAVE, Jean-Louis et Almuth GRÉSILLON, dir., *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Paris, CRNS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2000.

LEVER, Maurice, éd., *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003.

MALANDAIN, Pierre, *Delisle de Sales philosophe de la nature (1741-1816)*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 1982.

MATTAUCH, Hans, « La parodie du genre tragique à ses débuts », dans Isabelle Landry-Houillon et Maurice Ménard, dir., *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et dans les arts*, Actes du colloque de l'Université du Maine, Le Mans, 4-7 décembre 1986, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 147-156.

MAUZI, Robert, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1967.

MENANT, Sylvain et Dominique QUÉRO, dir., *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 1995.

MONTGOMERY HYDE, Harford, *A History of Pornography*, London, Heinemann, 1966.

MOUREAU, François, dir., *De bonne main. La communication manuscrite au XVIII^e siècle*, Paris, Universitas, 1993.

NAGY, Péter, *Libertinage et Révolution*, Paris, Idées/Gallimard, 1975.

NEGRONI, Barbara de, *Lectures interdites. Le travail des censeurs au XVIII^e siècle (1723-1774)*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1995.

PAUVERT, Jean-Jacques, éd., *Théâtre érotique*, vol. 1, Paris, La Musardine, coll. « Lectures amoureuses », 2001.

PAUVERT, Jean-Jacques, éd., *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, Paris, Terrain Vague, 1993.

PERRIN, Jean-François et Philip STEWART, dir., *Du genre libertin du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle « Puissances du mâle : le théâtre d'amour de Delisle de Sales », dans Katherine Astbury et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, éd., *Le mâle en France 1715-1830. Représentations de la masculinité, French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Volume 15, Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Vienne, Peter Lang, 2004, p. 151-162.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle et Dominique QUÉRO, dir., *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*, dans *Études sur le 18^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.

RICHARDOT, Anne, *Le rire des Lumières*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2002.

- ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988.
- RUBELLIN, Françoise, dir., *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites. 1712-1736*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005.
- RUSTIN, Jacques, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle, de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Ophrys, 1979.
- SALAÛN, Franck, *L'ordre des mœurs. Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIII^e siècle (1734-1784)*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie-Épistémologie », 1996.
- SANGSUE, Daniel, *La relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007.
- SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994.
- SANTINI, Céline, « Théâtralité et exhibition dans le théâtre pornographique du XVIII^e siècle », dans Jean Marie Goulemot, dir., *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, Tours, Université de Tours / U.F.R. de Lettres, « Cahiers d'histoire culturelle », n° 5, 1999, p. 39-48.
- SCHERER, Jacques, *Théâtre et anti-théâtre au XVIII^e siècle*, An inaugural lecture delivered before the University of Oxford, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- THOMSON, Ann, « Le bonheur matérialiste selon La Mettrie », dans Béatrice Fink et Gerhard Stenger, dir., *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 299-314.
- TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, 2000.
- TROUSSON, Raymond, dir., *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.
- WADE, Ira Owen, *The Clandestine Organization and Diffusion of Philosophie Ideas in France From 1700 to 1750*, Princeton/London/Oxford, Princeton University Press/Humphrey Milford/Oxford University Press, 1938.
- WALD LASOWSKI, Patrick, « Préface », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- WALD LASOWSKI, Patrick, *Libertines*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1980.
- WARMAN, Caroline, *Sade. From Materialism to Pornography*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2002 : 01.