

sous la direction de Helga Meise
et Jean-Louis Haquette



LA **CONF**ESSION
LE **TEXTE** **&** **LIC**ENCIEX

Pratiques textuelles et éditoriales
dans l'Europe du XVIII^e siècle

l'épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDS

Ouvrage publié avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP, www.univ-reims.fr/cirlep) et du Centre de recherche interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires (CRIMEL, www.univ-reims.fr/crimel) de l'université de Reims Champagne-Ardenne.

Couverture : *L'Odalisque* (1745), François Boucher (1703-1770), Reims, musée des Beaux-Arts ; Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier. Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN : 978-2-37496-140-8 (PDF)

ISBN : 978-2-37496-120-0 (broché)



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international.

Sauf mention contraire, tous les liens Internet cités dans cet ouvrage ont été consultés pour la dernière fois le 05/02/2021.

© ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2020

Avenue François-Mauriac, CS 40019, 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH – CID

18-20 rue Robert-Schuman, 94 220 Charenton-le-Pont

www.lcdpu.fr/editeurs/reims

LA CONFESSIO
&
LE TEXTE LICENCIEUX

Pratiques textuelles et éditoriales
dans l'Europe du XVIII^e siècle

sous la direction de Helga Meise
et Jean-Louis Haquette

SOMMAIRE

Introduction.....	7
Helga Meise & Jean-Louis Haquette	
Cahier iconographique.....	13
Confession, conversion, pornographie : des <i>Confessions du Comte de ***</i> de Duclos (1741) à la <i>Confession générale du Chevalier de Wilfort</i> (1755/1781)	21
Helga Meise	
<i>Thémidore</i> ou la confession subvertie.....	45
Françoise Gevrey	
La confession dans l' <i>Histoire de ma vie</i> de Giacomo Casanova : un modèle paradoxal	67
Jean-Louis Haquette	
La réception des textes licencieux français dans le Saint-Empire romain germanique au XVIII ^e siècle	85
Johannes Frimmel	
L'aveu et la confession : histoire de deux « pornèmes », des Lumières pornographiques à la pornographie en ligne	99
Sébastien Hubier	

INTRODUCTION

HELGA MEISE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP (EA 4299)

& JEAN-LOUIS HAQUETTE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL (EA 3311)

LE PRÉSENT VOLUME, issu d'une journée d'études organisée par deux centres de recherche de l'université de Reims, le CIRLEP¹ et le CRIMEL², se propose d'étudier dans une perspective comparatiste les pratiques textuelles mettant en scène la confession ou l'aveu, qui caractérisent un certain nombre de textes libertins, licencieux ou pornographiques du XVIII^e siècle, publiés en Angleterre, en Hollande, en France et dans les pays germanophones. Depuis les travaux des années 1980³ et 1990⁴ qui conduisirent à l'édition critique des corpus⁵, les études littéraires sur ce genre de récits n'ont

1. Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée (<https://cirlep.hypotheses.org>).
2. Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (<https://crimel.hypotheses.org>).
3. Par exemple Jacques Rustin, *Le Vice à la mode*, Paris, Ophrys, 1979 ; Peter Wagner, *Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America*, London, Secker and Warburg, 1988 ; Jean-Pierre Dubost, *Eros und Vernunft. Literatur und Libertinage*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1988.
4. Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une seule main. Lecture et lecteur de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.
5. Voir *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond Trousson, Paris, Laffont, « Bouquins », 1993, et, sous le même titre, les deux volumes de la Bibliothèque

pas manqué. On a surtout envisagé les dimensions littéraires, sociales ou philosophiques⁶ de cette littérature, souvent condamnée, parfois interdite, mais surtout très lue par le public du siècle des Lumières. Notre objectif, plus limité, porte sur une structure énonciative, celle de la confession. Née ailleurs que dans la littérature licencieuse, elle est régulièrement exploitée par celle-ci, et peut même être considérée comme métonymique d'un ensemble générique plus vaste, qui met l'intime au centre du projet narratif⁷. En détournant une tradition pluriséculaire judiciaire, religieuse, mais aussi littéraire, ces textes reconfigurent en effet les représentations de l'intime. Le geste affiché comme titre et exposé dès le début de la narration par un « moi » passant à l'acte de se confesser crée des liens particuliers avec les lecteurs et lectrices. S'installant ainsi et comme narrateur/narratrice et comme protagoniste, le sujet se donne à voir dans une fiction de transparence qui crée un contrat de lecture spécifique. Au sein d'autres configurations narratives (mémoires, autobiographies, romans à la troisième personne), cette rhétorique engage souvent l'axiologie du récit des expériences érotiques comme leur mise en scène.

Ce type d'énonciation, dans le contexte d'une publication imprimée, repose sur une tension entre l'intimité sexuelle et la diffusion collective par le livre : cette exhibition de l'intime est constitutive du plaisir visé par ce genre de textes, mais elle rencontre évidemment les normes sociales de la représentation littéraire. Parfois supprimée, souvent tolérée, cette littérature connaît une large diffusion européenne. Même si la lecture individuelle restaure un effet d'intimité, le passage par la sphère éditoriale publique joue donc un rôle dans l'architecture de ces récits.

de la Pléiade (éd. dir. Patrick Wald Lasowski, Paris, Gallimard, 2000 et 2004).

6. Voir, récemment, l'essai de Colas Duflo, *Philosophie des pornographes. Les ambitions philosophiques du roman libertin*, Paris, Le Seuil, « L'Ordre philosophique », 2019 ; Dirk Sangmeister et Martin Mulsow (dir.), *Deutsche Pornographie in der Aufklärung*, Göttingen, Wallstein, 2018
7. Pour le xvii^e siècle, voir Laurence Tricoche-Rauline, *Identité(s) libertine(s). L'écriture personnelle ou la création de soi*, Paris, Honoré Champion, « Libre pensée et littérature clandestine » 35, 2009.

Le volume aborde en particulier trois aspects, le rôle que les textes réservent à la mise en scène des aveux et de la confession, l'impact des pratiques de contrôle par les autorités publiques, la réception et la circulation des textes auprès du public⁸.

Helga MEISE analyse, à partir de la titrologie du XVIII^e siècle, la diversité des textes que recouvre le terme confession, au singulier ou au pluriel. L'effacement progressif du modèle religieux est notable, et laisse la place à une diversification des récits portant ce titre. Dans les deux dernières décennies du siècle, malgré l'importance de l'autobiographie du citoyen de Genève, qui exhibe d'ailleurs son intimité érotique, les ouvrages qui s'intitulent confession, même au pluriel, n'en sont pas tous dépendants. Helga Meise propose ensuite un gros plan sur trois livres, conservés à la bibliothèque Carnegie, partenaire de la journée d'études : *Les Confessions du Comte de ****, de Duclos, *Les Confessions d'un Fat* de J.-F. Bastide et le récit anonyme *Confession générale du chevalier de Wilfort*. Elle analyse les variations que recouvre l'usage du terme confessions, la diversité des projets narratifs et le sens des aveux. Elle montre aussi comment très vite chez les libraires se constitue un véritable corpus d'*erotica*.

Françoise GEVREY consacre une analyse détaillée à un texte particulier, *Thémidore*, de Godard d'Aucour, qui est représentatif du récit licencieux de son temps. Elle souligne les formes de subversion de la confession, mais aussi l'importance des images au sein de la narration. Si l'« *Odalisque brune* » de François Boucher, présente sur notre couverture, dans la version conservée au musée des Beaux-arts de Reims, n'y figure pas, car elle fut peinte un an après la publication, elle est caractéristique de la mise en spectacle de l'intimité sexuelle dans ce roman libertin. La place des représentations figurées,

8. Notre volume prolonge la perspective méthodologique adoptée dans « *In Wollust betäubt* » – *Unzüchtige Bücher im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert*, dir. par Johannes Frimmel, Christine Haug et Helga Meise, Wiesbaden, Harassowitz, « Buchwissenschaftliche Beiträge » 97, 2018, et le dossier thématique « *Erotisch-pornographische Texte im Europa des 18. Jahrhunderts* », dir. par Christine Haug et Helga Meise, *Das Achtzehnte Jahrhundert*, vol. 42, n° 2, 2018, p. 187-275.

tableaux ou estampes n'y est pas anecdotique, car le spectacle du plaisir est le ressort de la fiction.

Le modèle de la confession, au sens sacramentel du terme, circule dans des textes de nature différente. Jean-Louis HAQUETTE en étudie la place dans l'*Histoire de ma vie*, de Giacomo Casanova. Ce texte autobiographique, mais qui partage avec le roman libertin de nombreux scénarios narratifs, donne une place importante à la notion de confession générale, rencontrée par Helga Meise dans la titrologie du XVIII^e siècle. Elle est présente dans les paratextes comme dans le corps du récit, notamment dans l'étonnant passage de la confession générale à l'abbé d'Einsiedeln, en Suisse. Le modèle religieux, pour être subverti, n'en demeure pas moins structurant dans le projet littéraire de l'aventurier vénitien, et ce dès l'*Histoire de ma fuite*⁹.

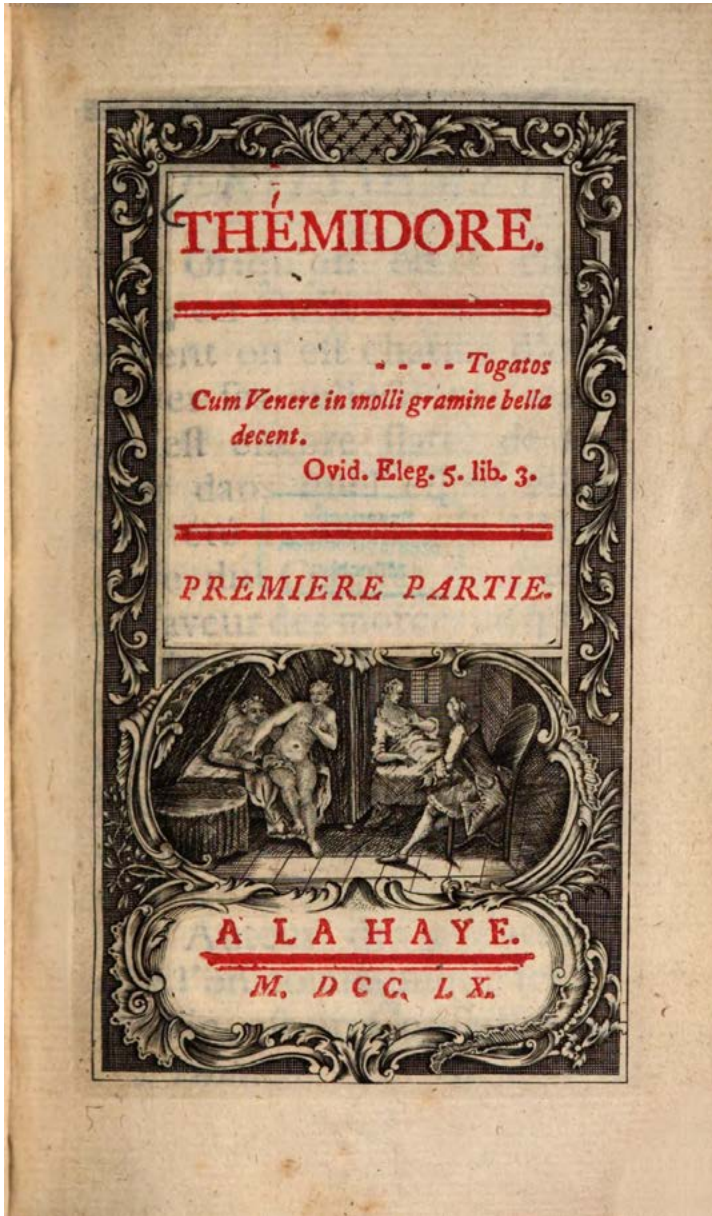
Johannes FRIMMEL s'intéresse aux avatars de la bibliothèque érotique française dans les pays de langue allemande. Il souligne la variabilité des pratiques de contrôle éditorial, dans cet ensemble géographique très divisé au plan politique, ce qui permet aisément de diffuser les livres français interdits. Les textes licencieux y rencontrent un public varié, malgré une réception critique contrastée. L'exemple de *Lyndamine* est révélateur des processus de circulation et d'acclimatation des textes français dans de nouveaux contextes. L'effet de corpus est aussi présent, car les illustrations de la traduction allemande, à la fausse adresse de Londres, reprennent des gravures françaises conçues pour le *Portier des chartreux* (fig. VIII).

Nous avons choisi de conclure le volume par une étude qui montre les enjeux et la postérité contemporaine des postures énonciatives identifiées au siècle des Lumières et qui propose des réflexions générales à partir des « fictions excitantes » actuelles. Son auteur,

9. Il demeure actif encore au XIX^e siècle. Voir la thèse de Nicolas Aude, *Les Aveux imaginaires : scénographie de la confession dans le roman du XIX^e siècle (Angleterre, France, Russie)*, 2018, Paris Nanterre, sous la direction de Karen Haddad. Elle étudie comment le schéma énonciatif d'origine religieuse de la confession structure une bonne partie du roman européen du XIX^e siècle, bien au-delà de la sphère libertine.

Introduction

Sébastien HUBIER, y étudie le rôle que joue le schème de la confession dans les dispositifs contemporains de représentations de la sexualité, même si elles ont quitté les boudoirs libertins du siècle des Lumières. Il souligne la logique de surenchère qu'il crée dans les productions vidéos pornographiques, comme les paradoxes de la représentation de l'intimité sexuelle. Plus généralement Sébastien Hubier relie la question de la confession aux controverses qui agitent les études consacrées à ces sujets dans les études culturelles : définition même de la pornographie, discussion sur sa nature aliénante ou émancipatrice, son invariance ou son historicité.



Thémidore, Claude Godard D'Aucour, La Haye, 1760,
Bayerische Staatsbibliothek München, S. 2, Rem. IV 1334-1,
[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10780880-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10780880-5)

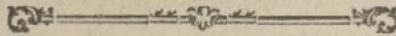
LES
CONFESSIONS
 DU COMTE DE ***,

Par M. DUCLOS de l'Académie Française.

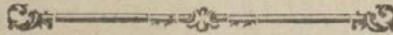
HUITIÈME ÉDITION,

*Ornée de belles Gravures, par les meilleurs Maîtres ;
 & augmentée de la Vie de l'Auteur.*

Si quis rapiet ad se quod erit commune ;
 Stultè nudabit animi conscientiam. *Phæd.*



SECONDE PARTIE.



A LONDRES ;

Et se trouve à Paris,

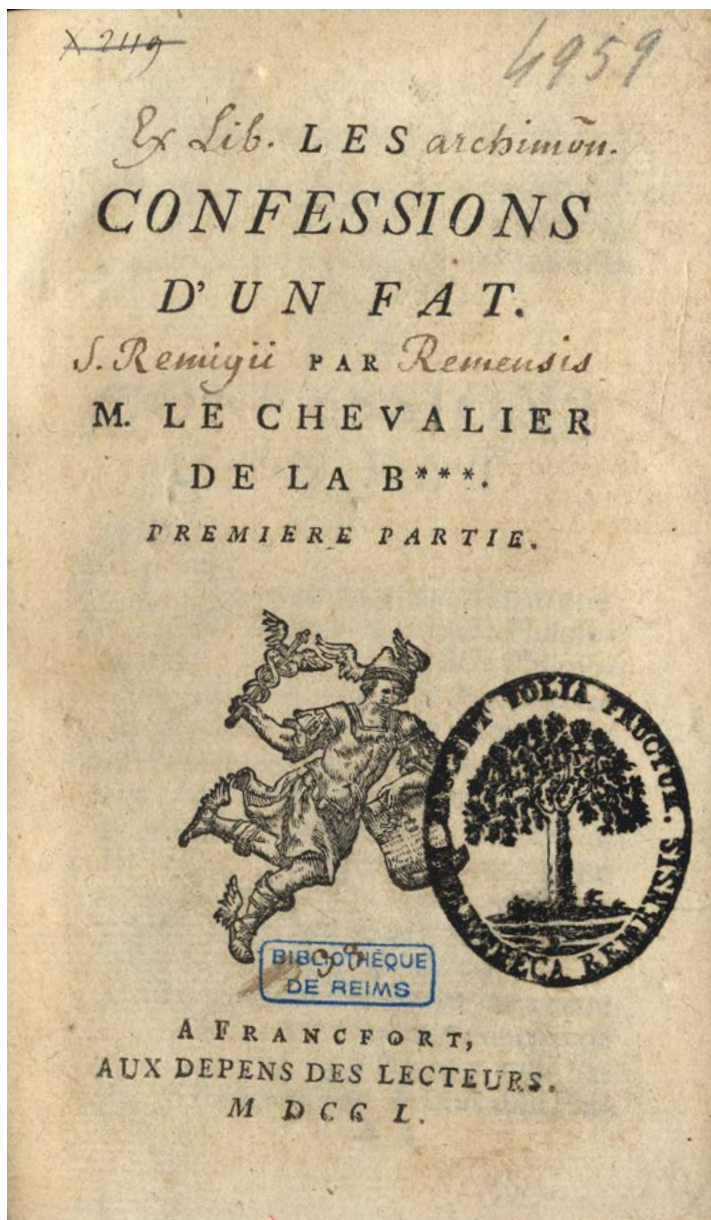
Chez COSTARD, rue Saint-Jean-de-Beauvais, la
 première porte cochère au-dessus du Collège.

M. DCC LXVI.

ILLUSTRATION SOUS LICENCE

La licence de cette illustration ne nous permet pas
de la reproduire dans cette version électronique.

Illustration consultable en ligne sur
[https://fr.wikipedia.org/wiki/
Fichier:Charles_Pinot_Duclos_2.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Charles_Pinot_Duclos_2.jpg)



*Les Confessions d'un fat par M. le chevalier de la B***[aſtide],
Francfort, [Paris], aux dépens des lecteurs, 1750,
Bibliothèque municipale de Reims, P 2081*

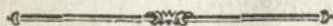
Ouvrages qui paroissent.

- Histoire amoureuse des Gaules, de Buffi-
Rabutin, 6 vol.
Histoire du Chevalier Ravannes, 4 vol.
Les Amours d'Henri IV, 2 vol.
Le Roman Comique de Scarron, 4 vol.
Les Nouvelles Tragi-comiques, du
même Auteur, 2 vol.
Les Contes & Romans de Voltaire,
4 vol.
Le Sopha, par Crébillon, 2 vol.
Angola, Histoire Indienne; où l'on a
ajouté Acajou & Zirphile, 2 vol.
Les Confessions du Comte de ***,
par Duclos, 2 vol. en 1.
Thémidore, 2 vol. en 1.
Le Grelot, ou le &c. &c. &c. 1 vol.
L'Orpheline Angloise, 4 vol.
Les amusemens des Eaux de Spa, 5 vol.
L'Infortuné Napolitain, 4 vol.
Mémoires de M^{lle} de Bontens, 2 vol.
Confession de Wilfort, 1 vol.

CONFESSION
GÉNÉRALE
DU CHEVALIER
DE WILFORT.



A L O N D R E S.



M. D C C. L X X X I.

mes sens; je me suis plu à m'agaiser, et j'ai continuellement vécu dans l'es-
 veur, n'ayant autre consolation que celle de savoir que j'y étois. Sur cette raison
 j'espère, cher lecteur, que bien loin de trouver dans mon histoire le caractère
 de l'impudente jactance, vous y trouverez celui qui convient à une confession
 générale, quoique dans le style de mes narrations vous ne me trouverez ni
 l'air d'un pénitent, ni la contrainte de quelqu'un qui songe à rendre compte
 de ses précédens. Ce sont des folies de jeunesse. Vous verrez que j'en us, et si vous
 êtes bon, vous en vivrez avec moi.

Vous vivrez quand vous saurez que souvent je ne me suis pas fait un scrupule
 de tromper des étourdis, des fopons, et des sots quand j'en ai eu besoin. Pour ce qui
 regarde les femmes, ce sont des tromperies vaingrues qui on ne peut pas en faire
 de compte, car quand l'honneur s'en mêle, on est ordinairement la dupe de part
 et d'autre. Mais c'est bien différent pour ce qui regarde les sots de masculins
 toujours quand je me souviens de les avoir fait tomber dans mes filets, car ils sont
 insensés, et mécongrueux jusqu'à blesser l'esprit. On les venge quand on trompe
 un sot, et la victoire en vaut la peine, car il est curieux, et on ne sait pas pas
 où la prendre. Tromper un sot enfin est un exploit digne d'un homme d'esprit.
 Ce qui a mis dans mon sang, depuis que j'existe, une haine invincible con-
 tre cette engeance, c'est que je me trouve sot toutes les fois que j'entre
 en société avec eux. Il faut cependant les distinguer de ces hommes qui
 on appelle bêtes, car n'étant bêtes que par défaut d'éducation, je les aime
 assez. J'en ai trouvé de fort honnêtes, et qui dans le caractère de leur bêtise
 ont une sorte d'esprit. Ils ressemblent à des yeux qui sans la cataracte seraient
 fort beaux.

Examinant, mon cher lecteur, le caractère de cette préface, vous devine-
 rez facilement mon but. Je l'ai faite parce que je veux que vous me
 connaissiez avant de me lire. Ce n'est qu'aux Cafés, et aux tables
 d'hôte qu'on converse avec des inconnus.

J'ai écrit mon histoire, et personne ne peut y trouver à redire; mais
 suis-je sage la donnant au public que je ne connais qu'à son grand avan-
 tage? Non, de sais que je fais une folie; mais ayant besoin de m'occuper,
 et de vivre, puis-je m'abstenir d'en faire?

Expulit et hetro morbum, bilengu meaco.



Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, éditée par Javal & Bourdeaux, Paris, 1932, illustrée par Auguste Leroux, Tome 6, collection particulière : Ed Schilders (Pays-Bas), source: www.cubra.nl



Lyndamine oder die beste Welt in warmen Landen, Anton Wilhelm Schmidt, London, [1783], Bayerische Staatsbibliothek München, S. 84, Rem. IV 2327-1/2, [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10781605-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10781605-4)

CONFESSION, CONVERSION, PORNOGRAPHIE

des *Confessions du Comte de *** de Duclos* (1741)
à la *Confession générale du Chevalier de Wilfort* (1755/1781)

HELGA MEISE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP (EA 4299)

LES TEXTES LICENCIÉUX du XVIII^e siècle se présentent souvent comme des confessions. *Memoirs of a woman of pleasure*, ou *Fanny Hill*, en est l'exemple le plus connu. Publié sans nom d'auteur à Londres en 1748, le texte débute par une lettre de la protagoniste :

Madam,

I sit down to give you an undeniable proof of my considering your desires as indispensable orders: ungracious then as the task may be, I shall recall to view those scandalous stages of my life, out of which I emerged, at length, to the enjoyment of every blessing in the power of love, health, and fortune to bestow; [...] Hating, as I mortally do, all long unnecessary prefaces, I shall give you good quarter in this, and use no farther

apology, than to prepare you for seeing the loose part of my life, wrote with the same liberty that I led it.

*Truth! stark naked truth, is the word; and I will not so much as take the pains to bestow the strip of a gauze wrapper on it, but paint situations such as they actually rose to me in nature, careless of violating those laws of decency that were never made for such unreserv'd intimacies as ours; [...]*¹.

Peter Horst Neumann a rappelé que le geste autobiographique de Fanny Hill se réfère aux *Confessions* de saint Augustin, et plus particulièrement au livre deux. Toutefois, il y a des différences nettes : Fanny ne s'adresse pas à Dieu, mais à une amie qui connaît elle aussi le monde ; elle n'écrit pas pour se rappeler avec plaisir ces « *scandalous stages of my life* », mais pour se soumettre aux « *indispensable orders* » de son amie. Néanmoins, comme dans le cas de saint Augustin, le mot d'ordre, c'est la vérité : « *Truth! stark naked truth is the word* ». Tel saint Augustin, Fanny Hill prend la plume après sa conversion et retrace sa vie comme un chemin du salut (« *Heilsweg*² ») – elle la retrace de son point de vue d'épouse qu'elle est devenue à la suite de ses retrouvailles avec Charles, son premier amant, des années après leur première rencontre et leur lune de miel anticipée, suivies de ses années d'errances comme prostituée. Ce mariage marque le retour de la protagoniste à la vertu, sa réintégration dans le monde bourgeois, son ascension sociale définitive.

De quelle manière procèdent les auteurs de romans français présentés comme des « confessions » ? Est-ce que la notion cache ou/et annonce, comme dans le cas des *Memoirs of a woman of pleasure*, « *those scandalous stages of my life* » ? Signale-t-elle un texte licencieux ?

-
1. [John Cleland], *Memoirs Of A Woman Of Pleasure*, London, Fenton in the Strand, M.DCC.XLIX., 2 vol., I, p. [3], 4, Bayerische Staatsbibliothek München, Rem. IV, 2628-1 ([urn:nbn:de:bsb:10781723-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:10781723-9)) et 2626-2 ([urn:nbn:de:bsb:10781724-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:10781724-5)).
 2. Peter Horst Neumann, *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Wie kann ich mündig werden? Die Vater-Rolle im Widerstreit*, « Anhang: Der kleine Heilsweg der Fanny Hill. Anmerkungen zum ideologischen Charakter pornographischer Literatur », Stuttgart, Klett & Cotta, 1977, p. 76-92, p. 81-82.

Dans la suite de cet article, je me propose d'étudier les pratiques narratives liées à la notion de « confession » (au singulier et au pluriel) dans le titre de romans à partir de trois textes conservés à la Bibliothèque municipale de Reims, à savoir *Les Confessions du Comte de ***. Écrites par lui-même à un Ami* de 1742 (1741)³, *Les Confessions d'un Fat* de 1749 (1750⁴, fig. IV) et la *Confession générale du chevalier de Wilfort* de 1755 (1781⁵, fig. V). Dans la première partie, je présenterai les recherches bibliographiques que j'ai menées afin de repérer les titres relatifs à la notion dans les catalogues de la Bibliothèque nationale de France et de la Bibliothèque municipale de Reims. La deuxième partie traitera, à partir des titres pertinents pour cette étude, de la relation entre la confession et la conversion. La troisième partie sera consacrée aux liens entre la confession et la pornographie.

La publication de « confessions »

Mes recherches bibliographiques sur les romans français du XVIII^e siècle à partir de la notion de « confession » dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France font apparaître une différenciation des titres indiqués ainsi qu'un déplacement dans l'usage

-
3. [Charles Pinot-Duclos], *Les Confessions du Comte de ***. Écrites par lui-même à un Ami. Quatrième édition*. À Amsterdam. M.DCC.XLII., Reims Bibliothèque municipale (Reims BM), Carnegie, Réserve Diancourt P 1028. Une édition de 1741 est consultable sur Gallica ([ark:/12148/cb30365506s](https://gallica.bnf.org/ark:/12148/cb30365506s)).
 4. [Jean-François de Bastide], *Les Confessions d'un Fat*. Par M. le Chevalier de La B***. Deux parties. À Francfort, Aux dépens des Lecteurs, M.D.CC.L., Reims BM, Carnegie, Réserve Diancourt P 2081. Les annotations manuscrites suivantes figurent sur la page de titre, précisant l'origine de l'ouvrage : « Ex Lib. LES archimon. *Confessions d'un Fat*. S. Remigii Remensis ». Elles sont placées entre le titre et le nom de l'auteur, de telle manière que les ajouts se mêlent parfaitement au titre imprimé. Un autre exemplaire de cette édition est consultable dans la collection Drucke des 18. Jahrhunderts (VD18) : [doi:10.25673/35225](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0071-9) (partie 1) et [doi:10.25673/35232](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0072-9) (partie 2).
 5. *Confession générale du Chevalier de Wilfort*. À Londres. M.DCC.LXXXI., Reims BM, Carnegie, Réserve Diancourt PP 404. Une édition de 1782 est consultable sur archive.org ([ark:/13960/t04x82q70](https://archive.org/details/ark:/13960/t04x82q70)).

des termes à la fin du siècle, les *Confessions* de Rousseau supplantant celles de saint Augustin. Au cours des siècles précédents et au début du XVIII^e siècle, le terme « confession » au singulier avait référé exclusivement à la pratique sacramentelle, à sa place dans la doctrine catholique et dans la vie des fidèles ; quant au terme au pluriel, on note que ce sont les *Confessions* de saint Augustin qui prévalent dans les listes des notices jusqu'aux années 1730. Pour la décennie 1730-1740, des vingt-quatre notices de la Bibliothèque nationale de France, dix-huit se réfèrent aux *Confessions* du père de l'Église et quatre à la Bible. Seuls deux ouvrages se placent en dehors du contexte religieux :

- *Select tracts of murders, robberies, rapes, sodomy, coining, frauds, and other offences at the sessions house in the old-bailey, to which are added gen[u]ine accounts of the lives, behavior, confession and dying-speçtres of the most [...] convicts [...]*⁶ ;
- *Relation des plusieurs circonstances de la vie de M. Hamon, faite par lui-même, sur le modèle de S. Augustin*⁷.

C'est à partir de la décennie suivante que les notices se différencient au fur et à mesure : des vingt-quatre titres au total, seuls dix renvoient à l'ouvrage de saint Augustin⁸. Dix notices portent sur des textes licencieux, dont *Les Confessions du Comte de ***. Écrites par lui-même à un Ami* de Charles Pinot-Duclos dont on conserve un beau portrait par Carmontelle au musée Condé de Chantilly (fig. III). De ce roman, cinq exemplaires sont répertoriés, depuis la première édition de 1741 jusqu'à la quatrième de 1742. Trois titres répertoriés renvoient par ailleurs à un commentaire dont l'auteur serait un « Cordelier » :

-
6. London : J. Wilford, 1734-35, Bibliothèque nationale de France (BnF), F - 27434 et 27435.
 7. [S. l.], 1734, BnF, LN 27-9526.
 8. Quatre notices se réfèrent à des documents cartographiques, relatifs à l'implantation géographique de la religion, en Afrique notamment. « Confession » est donc ici à prendre au sens de « religion », « croyance », expliquant l'apparente incohérence du catalogue.

- *L'Examen des Confessions du Cte De ****, avec une Absolution générale des fautes qu'il a faites pendant sa vie, & de celles qui se trouvent dans son livre, par le R. P. P ****, Cordelier du Grand Couvent, [S. l.], 1742⁹.

Deux autres textes portent des titres similaires : *Les Confessions de la baronne de ****, écrites par elle-même et rédigées par M. le C. D *** [le Chevalier Jean-Florent-Joseph de Noeufville-Montador], Amsterdam 1743¹⁰, et *Les Confessions d'un Fat* de Jean-François de Bastide de 1749¹¹.

Au cours des années 1750, un texte sur sept est licencieux ; pour les années 1760, quatre sur quinze le sont, alors que, sur les dix-sept titres et planches répertoriés pour les années 1770, huit, soit près de 50 %, le sont. Les autres notices ont trait à saint Augustin (quatre), à l'instruction à la pratique sacramentelle (deux), dont une destinée aux protestants¹². Enfin, deux notices ont trait à des documents cartographiques et la dernière porte sur un catalogue de libraire qui annonce comme nouveauté la huitième édition des *Confessions* de Duclos de 1776 (fig. 11) ainsi que les planches correspondantes.

Suite à la publication des *Confessions* de Rousseau en 1782¹³, la situation évolue. En effet, sur les quatre-vingt-dix notices pour la décennie en question, cinquante-trois, plus de la moitié, renvoient à

9. *L'Examen des Confessions du Cte de ****, avec une Absolution générale des fautes qu'il a faites pendant sa vie, & de celles qui se trouvent dans son livre, par le R. P. P****, Cordelier du Grand Couvent, [S. l.], 1742, BnF, Arsenal 8-BL-21928 ; Tolbiac Y2-7560, Z Fontanieu - 226(7). L'exemplaire du British Museum, Londres, numérisé sur Google books ([id=s_1eAAAAcAAJ](https://books.google.fr/books?id=s_1eAAAAcAAJ)), contient en premier un autre texte de 90 pages, intitulé : *Examen des Confessions du Comte de ****, Amsterdam 1742. Une note manuscrite attribue l'ouvrage à J[ean] Soubeiran de Scopon. Voir Laurent Versini, « Introduction », in Charles Duclos, *Les Confessions du Comte de ****, édition critique avec introduction et notes, Paris, Marcel Didier, 1969, p. VII-LXXXIV, p. XLI-XLIV.

10. BnF, Tolbiac 8-BL-21916 et 21917.

11. BnF, Tolbiac Y2-23612 et 23613 ; BnF, Arsenal 8-BL-21914.

12. Francis Blackburne, *The Confessional: or, a full and free inquiry [...] of establishing systematical confession of faith and doctrine in protestant churches*, London, Samuel Bladon, 1767. BnF, Arsenal 8-T-9992.

13. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Genève, 1782-1789 (consultable sur Gallica : [ark:/12148/cb31257286p](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb31257286p)) ; voir aussi [p. 29](#), note 33.

l'ouvrage de Rousseau, dix-neuf à des textes licencieux, dont celui de Duclos (cinq notices). Parmi les titres nouveaux, citons :

- *Confessions d'une courtisane devenue philosophe*, 1784¹⁴ ;
- *Anandria ou Confessions de Mademoiselle Sappho*, 1789¹⁵.

D'autres titres, mêlant volontiers le licencieux et l'actualité politique, abordent directement le politique :

- *Les Confessions d'Emmanuel Figaro*¹⁶ (2 notices) ;
- *Confessions générales des princes du sang royal, auteurs de la Cabale aristocratique, item, de deux catins distinguées qui ont le plus contribué à cette infernale conspiration; plus, un acte de repentir de Mgr de Juigné [...] Copié littéralement sur les manuscrits originaux de ces vils destructeurs de la liberté et donné au public par un homme qui s'en rit*¹⁷ (7 notices) ;
- *Le Tiers État confesseur ou la confession des aristocrates*¹⁸ (3 notices).

En revanche, avec seulement cinq notices sur quatre-vingt-dix, le contexte religieux est passé à l'arrière-plan. On n'imprime apparemment plus les *Confessions* de saint Augustin. Une seule notice renvoie à une *Morale tirée* de son ouvrage¹⁹ ; deux titres, un *Guide des missionnaires* de 1781²⁰ et un appel de la congrégation

14. *Confession d'une Courtisane devenue philosophe*, Londres, Paris, Couturier, 1784, BnF, Arsenal 8-BL-21931. Un autre exemplaire de cette édition est consultable sur Google books ([id=KEVbvgAACAAJ](https://books.google.fr/books?id=KEVbvgAACAAJ)).

15. *Anandria ou Confessions de Mademoiselle Sappho, contenant les détails de sa réception dans la secte anandria, sous la présidence, & ses diverses aventures*, En Grèce, 1789, BnF, Tolbiac R 47094 ([ark:/12148/bpt6k1j260335](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:BNF-tolbiac:R47094)).

16. Jean Lanteires, *Les Confessions d'Emmanuel Figaro, écrites par lui-même et publiées par une religieuse, suivies d'Une journée champêtre, ou Promenade au bois de Sauwabelin*. Nouvelle édition, Paris, les marchands de nouveautés, 1787, BnF, Tolbiac Y2-7167 ([ark:/12148/bpt6k123010t](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:BNF-tolbiac:Y2-7167)).

17. BnF, sept notices en tout.

18. BnF, IFN-8410956.

19. *Morale tirée des Confessions de S. Augustin*, par l'abbé Grou, Paris, Mérigot, 1786, BnF, Tolbiac C-3017.

20. Joseph-Romain Joly, *Le Guide des missionnaires, avec trois conférences sur la mis-*

du Saint-Esprit à l'Assemblée nationale de 1790²¹, évoquent la mission chrétienne. Une notice renvoie à la situation confessionnelle du Saint-Empire romain germanique, une autre porte sur un document cartographique.

Aucun titre relatif à saint Augustin n'est répertorié pour les années 1790. Des cinquante-deux notices, vingt-neuf renvoient aux *Confessions* de Rousseau. Dans les autres textes, la notion de « confession » est liée au contexte révolutionnaire, à l'intention de dévoiler de manière satirique le train de vie des élites. Dans plusieurs documents iconographiques et ouvrages tels que

- *Le psautier belgique ou Les Sept psaumes de la pénitence pour servir de prières journalières à tous les ecclésiastiques et autres qui par leurs sermons, par leurs confessions, par leurs mauvais conseils & ont été cause que tant de personnes innocentes ont été séduites, & tant d'honnêtes gens persécutés*²² ;
- *Les confessions d'un Bénédictin ou les amours de Victoire et François par un religieux profes de l'ordre*²³ ;
- *La retraite, les tentations et les confessions de Madame la Marquise de Montcornillon. Histoire morale, Dans laquelle on voit comment une jeune veuve devint malheureuse par les conseils de son confesseur & comment pour la délivrer de*

sion, le jubilé et la religion chrétienne, et deux lettres touchant les qualités nécessaires aux confesseurs et la prolixité des confessions, par le R. P. Joseph-Romain Joly [...], Paris, Vve Hérisant, 1781, BnF, D-39462.

21. *Adresse à nos Seigneurs de l'Assemblée nationale, de la part des supérieur[s] et directeurs du séminaire du Saint-Esprit, rue des postes, à Paris*. Certificat concernant le séminaire du Saint Esprit et les missionnaires de la Guiane, Paris, 1790, BnF S88-6329.
22. *Le psautier belgique ou Les Sept psaumes de la pénitence pour servir de prières journalières à tous les ecclésiastiques et autres qui par leurs sermons, par leurs confessions, par leurs mauvais conseils & ont été cause que tant de personnes innocentes ont été séduites, & tant d'honnêtes gens persécutés*, [S. l.], 1791, BnF, Tolbiac M-22733. Un autre exemplaire de cette édition est consultable sur archive.org (ark:/13960/t2n63nfm).
23. *Les confessions d'un Bénédictin ou les amours de Victoire et François par un religieux profes de l'ordre*, Saint Denis, An II [1793], BnF, Tolbiac Y2-23610 et 23611. Un autre exemplaire est consultable sur Gallica (ark:/12148/cb33319952d).

*ses malheurs, un jeune Colonel de Hussards se fit hermite
& prophète*²⁴,

certains aristocrates et ecclésiastiques sont directement visés et, à travers eux, l'État et la religion en tant que système. Par ailleurs, le politique et le licencieux se mêlent, par exemple dans le texte suivant, déposé tout comme le texte précité de Duvernet dans l'« Enfer » de la Bibliothèque nationale²⁵ :

- *Suite des Pantins des boulevards, ou Bordels de Thalie, confessions paillardes des tribades et catins des tréteaux du boulevard, recueillies par le compère Mathieu*²⁶.

De son côté, le catalogue de la Bibliothèque municipale de Reims donne la même image, listant pour le XVIII^e siècle vingt-trois notices contenant le terme « confession », sans distinction du singulier et du pluriel. Sur les dix ouvrages ayant trait au domaine religieux, six abordent la confession comme pratique sacramentelle donnant des « instructions [...] pour la confession²⁷ », insérées – à l'instar d'un ouvrage du XVI^e siècle, l'*Absolution et Confession générale qui se dit communément le jour de Pasques aux Eglises parochiales*²⁸ – dans

-
24. Théophile-Imarigeon Duvernet, *La retraite, les tentations et les confessions de Madame la Marquise de Montcornillon. Histoire morale, Dans laquelle on voit comment une jeune veuve devint malheureuse par les conseils de son confesseur & comment pour la délivrer de ses malheurs, un jeune Colonel de Hussards se fit hermite & prophète*. Ouvrage posthume de feu M. de S. Leu, Colonel au service de Pologne, [S. l., s. n.], M.DCC.XC, BnF, Enfer-1290. Un reprint de 1993 est consultable sur Gallica (ark:/12148/bpt6k21488z, vues 93-159).
 25. Voir *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, sous la direction de Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.
 26. *Suite des Pantins des boulevards, ou Bordels de Thalie, confessions paillardes des tribades et catins des tréteaux du boulevard, recueillies par le compère Mathieu*, Paris, imprimerie de Nicodème dans la lune, 1791, BnF, Enfer-774.
 27. *Office de la semaine sainte en latin [...] instructions pour la confession et communion à l'usage de la maison de Madame la Dauphine*. Ed. par chez le Veuve Mazières et Garnier, libraires, imprimeurs de la reine. A Paris [1746], Reims BM, Carnegie, Réserve Reliure M2.
 28. *Absolution et Confession générale qui se dit communément le jour de Pasques aux Eglises parochiales [...]*. Édité par [Jean Ricouart], [S. l.], [1574 ?], Reims BM, Carnegie, Fonds local CRI 102 P RES.

la *Quinzaine de Pâques*²⁹ ou dans des explications au sacrement de confession³⁰. Le catalogue répertorie trois éditions des *Confessions* de saint Augustin, parues entre 1725 et 1776³¹, ainsi que *La Religion des Mahométans [...] augmenté d'une Confession de foi mahomé-tanne*³². Les treize autres notices se répartissent de la même manière que dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, avec quatre entrées relatives à des litiges juridiques à Reims et à Châlons, aux *Confessions* de Rousseau en six volumes³³ et enfin la *Relation de la maladie* de Voltaire³⁴. On retrouve quatre notices renvoyant au contexte révolutionnaire, les *Confessions générales du prince du sang royal*³⁵, la *Confession générale de son Altesse Sérénissime*

-
29. *Quinzaine de Pâques, en latin et en françois, à l'usage du diocèse de Reims, contenant les prières du matin et du soir, les prières pendant la messe, des pratiques pour la confession*, Reims, chez Jeunehomme [1776], BM Reims, Carnegie, Fonds local CRI III P. Selon la note manuscrite de la page de titre, le livre appartenait à une femme : « Ferdinance née Assailly ».
30. *Accusation correcte du vrai pénitent, où l'on enseigne la manière qu'il faut éviter et celle qu'il faut suivre en déclarant ses péchés au sacrement de confession* par le R.P. Chaurend, missionnaire jésuite, édité par Garnier, Troyes [1724]. Reims BM, Carnegie, Réserve Diancourt PP 55 ; *Nouveau Paroissien complet [...] plusieurs pratiques pour la confession*, Reims, chez Jeunehomme M.D.CCXXXI [1781], Reims BM, Carnegie fonds local CRI II3 P. Un autre exemplaire de cette édition est consultable sur Google books ([id=k3NjAAAAcAAJ](https://books.google.fr/books?id=k3NjAAAAcAAJ)).
31. *Les soliloques, le manuel et les méditations de S. Augustin [...] tiré des Confessions de ce même Saint*, édité par Guillaume Desprez, A Paris, 1725, Reims BM, Carn. fonds local RP 1731 ; *Les Confessions de Saint Augustin traduites en françois [...]*, 1743, Reims BM, Carnegie, Fonds d'études magasin P 4761 ; *Les confessions de S. Augustin*, 1776, Reims BM, Carnegie RP 1733, avec la note manuscrite sur la page de titre : « Livre de papa Se Filomène ».
32. *La Religion des Mahométans exposée par leurs propres docteurs avec des éclaircissements sur les opinions qu'on leur a faussement attribuées, tiré du latin de M. Reland [par David Durand] et augmenté d'une Confession de foi mahomé-tanne qui n'avait point encore paru*, La Haye, J. Faillant, 1721, Reims BM, Carnegie fonds d'étude magasin XP 151. Un autre exemplaire de cette édition est consultable sur Google books ([id=4-5wK_uoKcgC](https://books.google.fr/books?id=4-5wK_uoKcgC)).
33. [Jean Jacques Rousseau], *Les Confessions*, 6 vol., Londres, s. n. [Cazin], 1782-1789, Reims BM, Carnegie réserve CR III 858/7 Réserve Cazin, présentées sur la page de garde de chaque volume comme « Mémoires ».
34. Nicolas Joseph Sélis ps. Joseph Dubois, *Relation de la maladie, de la confession, de la fin de M. de Voltaire et de ce qui s'ensuivit*, Genève, [s. n.], 1761, Reims BM, Carnegie, Réserve Diancourt P 962/10. Un autre exemplaire de cette édition est consultable sur Google books ([id=vf8u9oMxHNEC](https://books.google.fr/books?id=vf8u9oMxHNEC)).
35. *Confessions générales des princes du sang royal, auteurs de la cabale aristocratique ; item, de deux catins distinguées [...]* ; plus, un acte de repentir de Mgr de Juigné [...], édité par chez Main-morte. A Aristocratie, 1789, Reims BM,

*Mgr le comte d'Artois*³⁶, le *Précis de la vie, ou Confession générale du comte de Mirabeau*³⁷ et le *Justificatif, et confession sincère et générale de l'Avocat Linguet, auteur de l'Ami du Peuple*³⁸. Enfin, trois textes font partie du corpus d'ouvrages licencieux³⁹, à savoir *Les Confessions du Comte de ***. Écrites par lui-même à un Ami*⁴⁰, *Les Confessions d'un Fat*⁴¹ et la *Confession générale du chevalier de Wilfort*⁴².

Carnegie, Réserve Diancourt P 1186. Un autre exemplaire de cette édition est consultable sur Google books ([id=gsZYAAAACAAJ](https://books.google.fr/books?id=gsZYAAAACAAJ)).

36. *Confession générale de son Altesse Sérénissime Mgr le comte d'Artois, déposée à son arrivée à Madrid dans le sein du T. R. P. Dom Jérôme [...] Imprimée dans les décombres de la Bastille, Paris*, [s. n.], 1789, Reims BM, Carnegie, Réserve Diancourt P 1163/8 ; M 1966.
37. *Précis de la vie, ou Confession générale du comte de Mirabeau*, 1790, Reims BM, Carnegie, Réserve Diancourt P 1193.
38. *Justification, et confession sincère et générale de l'Avocat Linguet, auteur de l'Ami du Peuple, attribué au sieur Marat*, [Paris], imp. Calais, 1792, Reims BM, Carnegie, Fonds local CR III 826 M.
39. Pour « l'ensemble libertin » et la « demi-douzaine de branches » présentant chacune des aspects licencieux, voir Jean Sgard, « *Le Sopha* comme classique du libertinage », in Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2004, p. 175-185, p. 176-182. Dans son propre bibliothèque, Crébillon rangeait les *Confessions du Comte de **** parmi les « romans que nous pouvons considérer comme libertins », Sgard, *ibid.*, p. 182. Pour le classement des *Confessions* parmi les textes libertins, voir aussi Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000, p. 185-188 ; Émile Henriot, *Les livres du second rayon : irréguliers et libertins*, Paris, B. Grasset, [1948], p. 151-176. À noter le résumé de Paul Meister, *Charles Duclos (1704-1772)*, Genève, Droz, 1956, p. 213-214 : « Certes les *Confessions* font passer dans les bras du héros une vingtaine de victimes, et cette liste n'a pas ambition d'être complète [...] Jamais Duclos ne met en scène des roueries aussi graves que celles dont l'on trouvera à la fois la théorie et l'application déloyales dans les *Liaisons dangereuses* ».
40. Voir note 3. Voir aussi Duclos, *Confessions du Comte de ****. Texte, notes et variantes par Marguerite de Cheyron in *Romaniers du XVIII^e siècle*, préface par Étienne, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 178, 1965, p. 189-301, notes, variantes, bibliographie, p. 1918-1934 ; Versini, Duclos, *Les Confessions Du Comte De ****, op. cit. Les *Confessions* de Duclos sont citées par la suite d'après l'édition de Versini.
41. Voir note 4. Cité d'après cette édition dans le texte.
42. Voir note 5. Cité d'après cette édition dans le texte.

Confession et conversion : les *Confessions* de Duclos et de Bastide

Publiées en 1741, *Les Confessions du Comte de* ***. *Écrites par lui-même à un Ami* de Charles Pinot-Duclos (1704-1772) « font fureur⁴³ » immédiatement. Éditées onze fois du vivant de leur auteur⁴⁴, il s'agit, selon Jean Sgard,

du premier de ces romans-listes qui auront tant de succès et si peu de réussites dans le cours du siècle. Le comte de *** multiplie ses conquêtes dans toutes les classes sociales, à la ville comme à la campagne, et dans toute l'Europe : la liste dérive directement du catalogue de Don Juan, commenté par Sganarelle, ou plus tard par Leporello⁴⁵.

-
43. Paul Meister, *Charles Duclos, op. cit.*, p. 15 ; Versini, « Introduction » in Versini, Duclos, *Les Confessions du Comte de* ***, *op. cit.*, p. VII-LXXXIV, p. XLVIII : « Les *Confessions* sont un des plus grands succès de librairie du siècle, et, en compagnie des *Lettres péruviennes* et d'un roman encore plus oublié comme les *Lettres du marquis de Roselle* de Mme Élie de Beaumont, elles viennent tout juste après les *Lettres persanes* et la *Nouvelle Héloïse*. Une preuve supplémentaire en est fournie par les inventaires des bibliothèques privées : les *Confessions* ont le septième rang parmi les romans français qu'elles contiennent, le cinquième parmi les romans du dix-huitième ». Pour l'auteur et son œuvre, voir Carole Dornier, « Introduction », in *Charles Duclos, Considérations sur les mœurs de ce siècle*, édition critique avec introduction et notes par Carole Dornier, Paris, Champion, 2005, p. 7-67. Pour les « confessions » dans des contextes politiques, juridiques et littéraires, voir aussi Mathilde Levesque, « Une constance renouvelée : la scénographie des mazarinades entre répétition et stratégies de révélation (1648-1652) », *Littératures classiques*, 2012, vol. 2, n° 78, p. 227-242 ([doi:10.3917/licla.078.0227](https://doi.org/10.3917/licla.078.0227)) ; François Gayot de Pitaval, Jean C. de La Ville, *Causes célèbres et intéressantes Avec les jugemens qui les ont décidées*, Paris, Cavalier, 1735, t. 1 : Marquise de Brinvillier, p. 340-413 ; Pierre Courcelle, *Les Confessions de saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et Postérité*, Paris, Études augustiniennes, 1963, p. 383-461 ; Anne Sauvy, *Livres saisis à Paris entre 1678 et 1701*, La Haye, Nijhoff, 1972, p. 144, 183 ; *Le Grand Siècle déshabillé. Anthologie érotique du XVII^e siècle*, édition établie, annotée et présentée par Jean-Paul Goujon, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2017.
44. Laurent Versini, « Introduction », art. cit., p. LIV : « [...] après sa mort le roman est encore réédité en 1773, 1776, 1781, 1791, et au début du dix-neuvième siècle dans les éditions des œuvres complètes de Duclos ».
45. Jean Sgard, *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie générale française, 2000, p. 122. Pour le « roman-liste », voir Laurent Versini, « Introduction », art. cit., p. XIII-XIX ; Laurent Versini, *Laelos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons Dangereuses*, Paris, Klincksieck,

Le narrateur, protagoniste de son récit, comme dans le cas de Fanny Hill, signale d'emblée qu'il s'est converti :

Pourquoi voulez-vous m'arracher à ma solitude & troubler ma tranquillité ? Vous ne pouvez pas vous persuader que je sois absolument déterminé à vivre à la campagne. Je n'y suis que depuis un an, & ma persévérance vous étonne. (Duclos, *Confessions*, p. [3])

Et il ajoute :

Pour moi, je regarde comme un bonheur de m'en être dégouté [de plaire dans le monde, H. M.], avant que je lui fusse devenu importun. Je n'ai pas encore quarante ans, & j'ai épuisé ces plaisirs que leur nouveauté vous fait croire inépuisables. J'ai usé le monde, j'ai usé l'amour même ; toutes les passions aveugles & tumultueuses sont mortes dans mon cœur. (Duclos, *Confessions*, p. [3])

À la différence des *Confessions* de saint Augustin, le narrateur est un « agnostique⁴⁶ » et, à la différence des *Memoirs of a woman of pleasure*, c'est un homme qui prend la parole, et qui parcourt, il en a lui-même conscience, les étapes classiques d'une biographie d'un noble de l'Ancien Régime⁴⁷. Analysant comme saint Augustin

1968, p. 429 ; Delon, *Savoir-vivre*, *op. cit.*, p. 186.

46. Laurent Versini, « Introduction », art. cit., p. XVII. Pour la présence des *Confessions* de saint Augustin aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir Pierre Courcelle, *Les Confessions de saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité*, *op. cit.*, p. 383-460 ; pour Duclos, Paul Meister, *Charles Duclos*, *op. cit.*, p. 214 : « Qu'on ne s'étonne pas de ce rapprochement; non seulement Duclos connaissait ce livre, mais il a pu avoir dans l'esprit de le transposer. Le titre et le mouvement du roman peuvent le faire croire, et Voltaire ne s'y trompait pas, qui mandait à Thiériot : "Dans cent ans [...] on le lira pas plus les Confessions du comte de *** que les honnêtes hommes ne lisent celles de saint Augustin." », voir aussi Meister, *ibid.*, p. 57 et 199-200. Pour l'influence des *Mémoires* de l'époque, voir Laurent Versini, *ibid.*, p. XV-XV ; Marc Fumaroli, « Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », *XVII^e siècle*, 1971, 94-95, p. 7-39.

47. Voir Laurent Versini, « Introduction », art. cit., p. XIII : « [...] le roman de Duclos est d'abord, comme les *Egarements* – mais aussi comme *Gil Blas*, comme le *Paysan parvenu*, comme tant d'autres – le roman d'une éducation. Éducation comprise comme une initiation au monde et à la galanterie, où il est plus question de suivre ses sens sans rompre avec l'honnêteté que de se "former l'esprit et

et Fanny Hill les événements de l'intérieur⁴⁸, il précise à propos de son enfance : « Étant destiné par ma naissance de vivre à la cour, j'ai été élevé comme tous mes pareils, c'est-à-dire, fort mal. » (Duclos, *Confessions*, p. 4). À peine sorti de l'académie, il est amené à la campagne où la marquise de Valcourt se met à « entreprendre [s]on éducation » (Duclos, *Confessions*, p. 7). Lui rendant visite à Paris, il est séduit et, poussé par la jalousie d'une amie de la marquise, fait son entrée dans la société. Il les quitte toutes les deux, rejoint l'armée et part à la guerre de Succession d'Espagne, comme aide de camp du duc de Vendôme⁴⁹. À Tolède, une autre femme, Dona Antonia, une noble qui ne lui dévoile pas son nom de famille, tombe amoureuse de lui⁵⁰. La liaison prend fin après un duel dans lequel le mari de Dona Antonia est tué par le comte. Les amants réussissent à se sauver chez le frère de Dona Antonia qui intervient également pour que le comte puisse réintégrer les troupes françaises. Lors du traité d'Utrecht⁵¹, il accepte facilement la vie de garnison : « Heureusement ma maxime a toujours été de me faire à la nécessité, de ne rien trouver mauvais, & de préférer à tout la société présente. » (Duclos, *Confessions*, p. 29)

Par la suite, les campagnes et les conquêtes vont de pair. Au terme d'une autre aventure passionnante à Venise, le comte regagne la France, sous la Régence. Après « la dévotion » sous Louis XIV, la cour a basculé dans « le libertinage » et « l'hypocrisie » (Duclos, *Confessions*, p. 42), avec d'évidentes conséquences pour le protagoniste (« pour moi », Duclos, *Confessions*, p. 43) :

Je compris que je ne devois pas chercher à Paris la passion Italienne ni la constance Espagnole, que je devois reprendre les mœurs de ma

le cœur ».

48. Gérard Genette, *Figures III*, « Discours du récit », Paris, Le Seuil, 1972, p. 67-282, p. 204.

49. Il s'agit de Louis-Joseph de Vendôme (1654-1712), impliqué dans les batailles des années 1709 et 1710, Laurent Versini, *op. cit.*, p. 176, notes 11 et 12.

50. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 176, note 13 : « L'aventure du bel officier qu'on arrête dans la rue pour lui offrir un rendez-vous flatteur est un lieu commun ».

51. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 178, note 19 : Les négociations commencèrent « le 29 janvier 1712 », la paix fut conclue « le 11 avril 1713 », p. 179, note 22.

patrie, & me borner à la légereté & la galanterie Française. Je résolu de me conduire sur ce principe, de ne me point attacher, de chercher le plaisir en conservant la liberté de mon cœur, & de me livrer au torrent de la société. (Duclos, *Confessions*, p. 44-45)

Le comte décide de s'installer comme un « jeune homme à la mode » (Duclos, *Confessions*, p. 66) qui « se croiroit déshonoré s'il demouroit quinze jours sans intrigue, & sans voir le public occupé de lui. Pour ne pas demeurer oisif, & conserver ma réputation, j'attaquai dix femmes à la fois [...] » (Duclos, *Confessions*, p. 67). Or, un deuxième duel – « une aussi malheureuse affaire pour la seule femme dont je n'avois rien obtenu » (Duclos, *Confessions*, p. 73) – l'oblige à s'exiler en Angleterre, où il poursuit son mode de vie. Tandis que ses expériences en Espagne et en Italie l'ont amené à s'arranger avec la galanterie française, il met fin à son aventure avec Miledi B***, une *tory* anglaise, susceptible de constituer un incident politique selon l'ambassadeur de France⁵². Le comte retourne dans sa patrie, « dans la plus vive douleur » et sans « plaisir » (Duclos, *Confessions*, p. 81). Sous l'emprise de la mélancolie, il choisit l'isolement pour une première fois. Ses amis l'ayant convaincu que « l'air & le commerce de France sont les meilleurs remèdes contre cette maladie » (Duclos, *Confessions*, p. 82), il finit par reprendre sa vie d'« homme à la mode » (*ibid.*).

Le protagoniste à peine « rendu à la société » (*id.*), le récit se diversifie. Alors que la première partie met en avant ses conquêtes dans toutes les classes sociales et dans les pays européens les plus importants, l'Espagne, l'Italie et l'Angleterre⁵³, la dernière étant Mme Ponchard, l'épouse d'un parvenu parisien⁵⁴, la deuxième partie est le récit de la lente conversion du Comte de la galanterie à l'honnêteté. Pour la première fois, il prend ses distances avec l'amour, qu'il distingue de l'amitié : « Le goût pour des Maîtresses doit être

52. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 200, note 60.

53. Laurent Versini, « Introduction », art. cit., p. XVIII-XIX ; Delon, *Savoir-vivre*, *op. cit.*, p. 188 : « Le comte des *Confessions* parcourt l'échelle sociale, puis les divers pays d'Europe. La répétition permet la complexité progressive ».

54. Laurent Versini, *op. cit.*, p. 214, note 73.

subordonné aux devoirs de l'amitié, on y doit être plus fidèle qu'en amour [...] » (Duclos, *Confessions*, p. 97). Son commerce avec les femmes passe à l'arrière-plan. Ainsi, le malheur de la jeune Julie réveille son empathie : « ses sentimens passerent dans mon cœur » (Duclos, *Confessions*, p. 118). À la suite du « changement qui arriva dès lors dans [s]on cœur » (Duclos, *Confessions*, p. 126), il tombe amoureux de Mme de Selve qui lui pardonne ses infidélités, et, grâce à elle, il se convertit définitivement à l'amour, qui

reprit tous ses droits sur mon cœur, ou plutôt ce n'étoient plus ces mouvemens vifs & tumultueux [...] Ce n'étoit plus l'yvresse impétueuse des sens. Un sentiment plus tendre, plus tranquille & plus voluptueux remplissait mon âme ; il y faisoit régner un calme qui ajoutoit encore à mon bonheur en me laissant la liberté de le sentir. [...] Je trouve l'Univers entier avec ma femme qui est mon amie. [...] Je vis content, puisque je suis persuadé que l'état dont je jouis est le plus heureux où un honnête homme puisse aspirer. (Duclos, *Confessions*, p. 166-168)

Les Confessions d'un Fat de 1749⁵⁵ de Jean-François de Bastide (1724-1798) présentent presque la même histoire⁵⁶. Le système d'intrigues complexe que le protagoniste, lui aussi de sexe masculin, nourrit pour ses aventures amoureuses – il parle lui-même de « crime » (Bastide, *Confessions*, p. 10) – finit par échouer : après un autre duel, mortel pour l'adversaire, le roi lui ordonne de s'exiler. À la campagne, il est à son tour victime d'une intrigue, ne craignant d'abord que pour sa gloire :

55. Bastide, *Confessions*, *op. cit.* La première édition date de 1749, voir Laurent Versini, « Introduction », art. cit., p. XLIX.

56. Versini, qui estime que Duclos fait partie des « *minores* du dix-huitième siècle », met Bastide au « troisième rayon », Versini, « Introduction », art. cit., p. VII, résumant p. XLIX : « C'est surtout la liste qu'on reprend à satiété : c'est la spécialité du chevalier de Bastide : *Les Confessions d'un fat* (s. l., 1749), *Lettres d'amour du chevalier de **** (Londres, 1752) [...], *Les ressources de l'amour* (Amsterdam, 1752) ».

Au milieu de toute cette agitation, je sentois cependant que je n'aimois point, mais j'étois jaloux & humilié, je redoutois le mauvais effet que produiroit dans le monde une rupture établie sur d'aussi noires accusations, & je souffrois tout autant que si j'avois eu la plus forte passion dans le cœur. (Bastide, *Confessions*, p. 138)

Après avoir réussi à s'installer une fois de plus chez une maîtresse, il se reconvertit à l'amour lorsqu'il fait la connaissance de la fille de sa maîtresse :

[...] l'amour m'a totalement ramené à la nature ; guéri des toutes mes erreurs, mon cœur ne sent plus que l'amour & les vertus qu'il inspire. [...] L'Amour m'avoit rendu honnête homme. (Bastide, *Confessions*, p. 162/169)

À l'issue de scènes tumultueuses, les amants finissent par trouver le bonheur dans la vie à la campagne avec la mère.

Comme dans le texte de Duclos, le récit est divisé, marquant de la sorte la conversion du protagoniste à l'amour. Le terme de « confessions » dans le titre, impliquant le récit à la première personne, fournit le cadre à la rétrospective « fidelle » (Duclos, *Confessions*, p. 4) du narrateur. La prise de distance par rapport au libertinage et à la galanterie, annoncée dès le début et confirmée à la fin, est rythmée par des prolepses soulignant les moments de changement. Dans le cas de Duclos, il s'agit de conclusions, de réflexions insérées ; ces moments de rupture dans le récit de Bastide sont par ailleurs introduits ou cadrés par les verbes « réfléchir » et « sentir » que le protagoniste emploie à répétition. Il convient d'insister sur deux points, le premier étant l'absence de Dieu et, par conséquent, de repentir ou de pénitence véritable. La notion de « confessions » a ainsi perdu toute signification religieuse. Le comte déclare : « D'ailleurs toutes les femmes avec qui j'ai eu quelque intimité, m'ont toujours été chères, & je ne les ai jamais retrouvées sans ressentir un secret plaisir. » (Duclos, *Confessions*, p. 65). Le Fat va un peu plus loin :

L'espoir de rendre Mademoiselle de Prangé [la fille de sa maîtresse, H. M.] sensible au changement qu'elle avoit opéré en moi, me défendoit contre la crainte de n'y réussir jamais ; le repentir effaçoit l'idée de mes défauts passés, l'amour m'offroit presque à mon imagination que celle de mes nouvelles vertus. (Bastide, *Confessions*, p. 157-158)

Le deuxième point est que dans la mesure où le récit tourne vers le « catalogue » de femmes, les actes licencieux passent à l'arrière-plan : « Je m'attacherai uniquement à distinguer les différents caractères des femmes avec qui j'ai eu quelque commerce. » (Duclos, *Confessions*, p. 45) Le catalogue ou la liste se transforme en « Galerie de portraits » ; le récit « fournit au public [...] "le tableau des mœurs séculaires". Mais le roman de mœurs ne va pas encore sans leçon de morale⁵⁷ ». Le mondain se convertit en honnête homme, le libertin-galant à l'amour.

Confession et pornographie : la *Confession générale du Chevalier de Wilfort*

Ce texte, publié pour la première fois à Leipzig en 1755⁵⁸, est plus ambigu que les autres, tout en décrivant à son tour, dans l'édition de 1781, la conversion à l'amour et au mariage⁵⁹ :

Tu veux donc absolument, charmante Babet, que je te fasse un récit sincère de toutes mes aventures, afin de me connoître à fond avant que l'Hymen nous unisse tous deux ? (Wilfort, *Confession générale*, A, p. [1])

57. Laurent Versini, « Introduction », art. cit., p. XVII ; voir aussi p. XX : « Au total, 23 portraits de femmes, sans compter les utilités, les "femmes de réserve" et les anonymes ».

58. Voir note 5.

59. Wilfort, *Confession* (voir p. 23 note 5). L'édition princeps est parue à Leipsik, 1755. Le Karlsruhe Virtueller Katalog (KVK) liste des éditions de 1758, 1764, 1782, 2009, publiées en divers endroits.

Il diffère de la sorte du comte de Duclos qui, lui, entrait *in medias res* :

Pour vous convaincre de ce que j'avance, il m'a pris envie de vous faire le détail des événements & des circonstances particulières qui m'ont détaché du monde ; ce récit sera une Confession fidèle des travers & des erreurs de ma jeunesse qui pourra vous servir de leçon. Il est inutile de vous entretenir de ma famille que vous connoissés comme moi, puisque nous sommes parens. (Duclos, *Confessions*, p. 4)

Wilfort, comme ses prédécesseurs de sexe masculin, présente sa famille et l'amour de ses parents par la maxime :

Il est toujours prudent de ne pas s'exposer au repentir. En un mot, Babet, c'est une maxime établie dans ma famille, & que bien des gens adopteroient, si ce n'étoit [...] (Wilfort, *Confession générale*, p. 19)

Comme dans le cas des autres protagonistes, il s'agit de son éducation sexuelle. Sa première aventure au collège le dépasse complètement : « Nous étions tous trois si sots & si neufs, que nous ignorions encore la différence des sexes. [...] Je fus chaste à tous les égards. » (Wilfort, p. 24-25) Par la suite, c'est sa marraine qui se charge de l'instruire, et quinze mois de relations s'en suivent.

Entré à l'armée, son camarade Duval, « un hardi galant » (Wilfort, p. 39), l'introduit dans un cloître où ils passent la nuit avec deux religieuses ; lorsque leur régiment quitte la ville, ils en donnent l'adresse à d'autres camarades⁶⁰. Suivent d'autres récits de scènes sexuelles où sont abordés également les maladies et les connaissances criminelles : les bordels, un amour véritable dont Wilfort n'obtient rien, un duel qui met terme à son statut de lieutenant et l'oblige à fuir en Espagne, puis au Portugal et à Rome. Wilfort est incarcéré par l'Inquisition pendant quelque temps, avant de retrouver son premier amour, sa

60. À propos de « cette coutume générale de la vie militaire », voir Versini, *op. cit.*, p. 178, note 21.

marraine. Cependant, les retrouvailles tournent mal : un voisin jaloux la poursuit, la tue et le blesse grièvement. Le protagoniste gagne Florence où il fait la rencontre de Babet, chez les Comédiens du Grand-Duc.

Dans son récit chronologique, destiné à Babet, sa future épouse, Wilfort insère allégories, chansons, lettres et récits « fabuleux » (Wilfort, p. 173), les fausses confessions et les descriptions de villes. Il s'adresse à Babet de manière réitérée, rythmant de la sorte sa confession, l'initiant et l'invitant à la fois :

Ah ! Babet, eh quel sein ! il me semble que je le vois encore ; mais que ceci ne te cause aucun ombrage : un seul de tes baisers vaut mieux que les faveurs de Vénus même ! (Wilfort, *Confession générale*, p. III) ;

Imagine-toi, ma chère Babet, un homme gros & court, un visage illuminé, composé d'un nez gros et surchargé de plusieurs autres petits, ayant tous une couleur très vive [...] (Wilfort, *Confession générale*, p. 155).

Dans ce pacte autobiographique, Babet est à la fois partenaire et lectrice idéale – et Wilfort la forme à la sexualité telle qu'il la conçoit. Alors que tout lui est permis en tant que maître, Babet ne jouit pas de la même liberté. Au Portugal, il s'invente une nouvelle identité, prétendant être eunuque et disposer des services d'un esprit caché dans sa bague magique. Surprenant deux sœurs en train de faire l'amour dans la chambre voisine, il s'y invite sans hésitation :

Leur surprise fut entière. Je n'étois pas plus habillé qu'elles. Je leur dis que mon esprit familier m'avoit averti de leurs jeux, & que je venois y prendre part. Je leur montrai mon anneau dans lequel elles le croyoient enchaîné. Cette considération, l'état dans lequel je les trouvois, l'idée qu'elles avoient de ma prétendue impuissance que leur oncle n'avoit pas manqué de leur confier, leur sang qu'elles avoient ému & rechauffé par leurs divertissemens, la promesse que je fis de n'en jamais parler les réduisit au point où je les désirois. Après tous les petits préludes, je leur fis sentir des plaisirs bien différens de

ceux qu'elles se procuroient l'une à l'autre. Elle prenoient tant de goût à la volupté, que lorsque je quittois l'une pour prendre l'autre, celle qui n'étoit pas occupée étoit si impatiente, qu'elle faisoit ses efforts pour supplanter sa sœur. (Wilfort, *Confession générale*, p. 177)

En revanche, le jugement qu'il porte sur l'amour entre les hommes est apodictique :

Mais, Babet, Vénus ne regne pas seule sur les cœurs des Italiens. Plus d'un Ganymede lui dispute le premier degré de la volupté. Ces lâches efféminés, ces Gittons, qui renversent l'ordre de la nature, n'ont-ils pas aussi des repaires où ils mettent à prix leur abominable prostitution ? Ils ne sont que trop communs ces échappés de S..., ainsi que ceux qui les recherchent & preferent leurs caresses à celles d'un sexe aimable et fait pour plaire. A la fin Babet, je m'aperçois que je prends un ton sérieux : excuse-moi, je n'y reviendrai plus. Je n'ai pas pu retenir mon indignation. En effet, autant qu'il est pardonnable d'avoir du penchant pour l'amour naturel, autant doit-on abhorrer l'anti-physique. (Wilfort, *Confession générale*, p. 195-196)

Le pacte autobiographique est scellé de nouveau à la fin de l'ouvrage afin d'attester de l'amour conjugal :

Tu n'as pas dédaigné le présent de mon cœur. Le tien, qui ne connoissoit toute la violence des passions que par théorie, & qui n'avoit pas encore aimé, n'a pas refusé l'hommage du mien. A vingt ans vertueuse, miracle chez les Actrices, tu m'as reçu pour amant, pour époux. Epris des mêmes flammes, livrés aux mêmes transports, nous goûtons tous deux depuis six ans ce que l'amour a de plus doux & de plus touchant. Nés l'un pour l'autre, qui pourroit nous désunir, & troubler un hymen préparé par les Amours mêmes, qui sont garants de notre constance & notre félicité ? Fin. (Wilfort, *Confession générale*, p. 229-230)

Le pacte fait également écho à l'« Avertissement de l'Editeur » figurant dans la première édition de Leipzig (1755) et soulignant à

son tour l'authenticité de l'histoire. Il s'agirait en effet d'un manuscrit que l'éditeur aurait trouvé sur un marché florentin, perdu dans la succession d'un couple dont le mari, après s'être défendu et avoir tué son adversaire, un officier du Grand-Duc, avait succombé à ses blessures. Son épouse, terrassée par la douleur, l'avait suivi dans la mort une heure plus tard.

En vue de mieux intégrer l'ouvrage à la série de textes licencieux lancée sous le titre *Bibliothèque Amusante*⁶¹, cet « Avertissement » ne figure plus dans l'édition de 1781. À la toute fin de la liste des textes qui se trouve au dos de la page de garde, la *Confession générale* figure en dernier :

Ouvrages qui paroissent.

Histoire amoureuse des Gaules, de Bussi-Rabutin, 6 vol.

Histoire du Chevalier Ravannes, 4 vol.

Les Amours d'Henri IV, 2 vol.

Le Roman Comique de Scarron, 4 vol.

Les Nouvelles Tragi-comiques, du même auteur, 2 vol.

Les Contes & Romans de Voltaire, 4 vol.

Le Sopha, par Crébillon, 2 vol.

Angola, Histoire Indienne ; où l'on a ajouté Acajou & Zirphile, 2 vol.

*Les Confessions du Comte de ****, par Duclos, 2 vol. en I.

Thémidore, 2 vol. en I.

Le Grelot, ou le &c. &c. &c. I vol.

L'Orpheline Anglaise, 4 vol.

Les amusemens des Eaux de Spa, 5 vol.

L'Infortuné Napolitain, 4 vol.

Mémoires de Mlle de Bontens, 2 vol.

Confession de Wilfort, I vol⁶².

61. Pour les titres de la « *Bibliothèque amusante* qui forme la partie des éditions publiées à Londres » de 1780 à 1788 par Hubert-Martin Cazin, libraire à Reims de 1755 à 1781 et à Paris de 1782 à 1795, voir Jean-Paul Fontaine, *Cazin l'éponyme galvaudé*, préface de Christian Galantaris, Paris, L'Hexaèdre, 2012, p. 26-27, p. 119-121, voir aussi p. 29 note 33.

62. Voir p. 23 note 5.

À noter que les textes réunis dans la *Bibliothèque amusante* représentent le « genre libertin », caractérisé, selon Sgard, par le classement qu'avait proposé Lenglet-Dufresnoy dans sa *Bibliothèque des romans* de 1734. Sous les articles IX et XII sont regroupés les « romans satiriques » et les « contes et nouvelles amoureuses ; satiriques et tragiques », parmi lesquels des textes comme « *Aloysia Sigeae*, rempli de beaucoup d'infamies⁶³ ».

À noter par ailleurs qu'une traduction des *Confessions du Comte de **** publiée dans le Saint-Empire romain germanique par Hartknoch à Riga est insérée dans une autre série, lancée en 1791 sous le titre *Memoiren, historische und galante Romane aus den Zeitaltern Ludwigs XIV., XV. und XVI*⁶⁴. Selon le sous-titre, il s'agirait du « Livre préféré de J. J. Rousseau (*Lieblingsbuch von J. J. Rousseau*)⁶⁵ ». Les *Confessions* sont le deuxième titre de la série en question. Le premier, les *Porträte einiger lebenden Damen des französischen Hofes*, semble préparer les lecteurs à la « Galerie de portraits » des femmes, chère à Duclos⁶⁶.

Éditée et placée dans la *Bibliothèque Amusante* à côté des *Confessions* de Duclos et quatorze autres textes qui abordent presque tous l'amour de la perspective masculine⁶⁷, la *Confession générale*

63. Sgard, *Le Sopha*, op. cit., p. 181.

64. Yong-Mi Quester, *Frivoler Import. Die Rezeption freizügiger französischer Romane in Deutschland (1730 bis 1800). Mit einer kommentierten Übersetzungsbibliographie*, Tübingen, Niemeyer, 2006 (Frühe Neuzeit 116), p. 158 et 267. Voir la contribution de Johannes Frimmel dans ce recueil, p. 85.

65. En voici le titre complet : *Duclos Geständnisse des Grafen von ***. Ein Lieblingsbuch von J. J. Rousseau*. Nach der 6. Ausgabe übers. [v. Johann Karl Timaeus], Riga, Hartknoch, 1792, 288 p. (*Memoiren, historische und galante Romane aus den Zeitaltern Ludwigs XIV., XV. und XVI.*, Bd. 2).

66. *Porträte einiger noch lebenden Damen des französischen Hofes. Nach dem Leben gezeichnet*, Riga, im Hartknochschen Verlage 1791 (*Memoiren, historische und galante Romane aus den Zeitaltern Ludwigs XIV., XV. und XVI.* Erster Band). Apparemment, la série prend fin avec le volume 3 : *Memoiren eines Emigranten, der kein Emigrant war, auf seiner Reise nach Spanien im Jahre 1791*, Riga, Hartknoch, 1793 (*Memoiren, historische und galante Romane aus den Zeitaltern Ludwigs XIV., XV. und XVI.* Bd. 3).

67. Voir [Sarah Fielding], *L'Orpheline Angloise, ou Histoire de Charlotte Summers*, Imité de l'Anglois de M. N.**** Par Mr. de La Place, Londres, et Se trouve à Paris chez Rollin Fils et Prault Fils 1751, 4 vol. (t. 1 à 3 : [ark:/12148/cb307389969](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-6307389969)) ; Thomas-Simon Gueullette, *Mémoires de Mlle de Bontemps, ou de la comtesse de Marlou*, Amsterdam, Catuffe, 1738, 2 vol., également réédité dans

du chevalier de Wilfort intègre le corpus de textes licencieux désormais dit « pornographiques » – terme nouveau⁶⁸ censé définir le déplacement constant des frontières entre livre « licite » et illicite, « sensualité allusive » et « représentation détaillée de l'insertion de tel organe dans tel orifice et des sensations qui en suivent⁶⁹ ». La pratique sacramentelle orale s'est transformée en geste écrite, littéraire, le terme seul signale aux lecteurs intéressés qu'il s'agit d'un texte licencieux.

la *Bibliothèque amusante*, Londres, Cazin, 1781. Voir [p. 41](#) note 61. Une autre édition est consultable sur Google books ([id=3-Q5AAAAcAAJ](#)).

68. Ann Lewis, « Une tache ineffaçable ? Rétif's Representation of the Prostitute in *Le Pornographe* and *La Paysanne Pervertie* », in *Les Corps et ses images dans l'Europe du Dix-Huitième siècle*, éd. par Sabine Arnaud et Helge Jordheim, Paris, Honoré Champion, « Études internationales sur le dix-huitième siècle », 13, 2012, p. 49-73, p. 51 : « Letter 3 [du *Pornographe*, roman de Rétif publié en 1769, H. M.] explains that a 'pornographe' is 'un écrivain qui traite de la prostitution' [...] » ; Rétif de la Bretonne, *Le Pornographe*, in *Œuvres érotiques de Restif de la Bretonne : L'Enfer de la Bibliothèque nationale*, Paris, Fayard, 1985, p. 60.
69. Philip Stewart, « Définir la pornographie ? » in Perrin et Stewart, *Du genre libertin*, *op. cit.*, p. 86-99, p. 95. Voir aussi la contribution de Sébastien Hubier dans le présent recueil, [p. 99](#).

THÉMIDORE OU LA CONFESION SUBVERTIE

FRANÇOISE GEVREY

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL (EA 3311)

THÉMIDORE fut publié clandestinement en 1744, avec la fausse adresse de La Haye et sous l'anonymat, en pleine période d'interdiction des romans¹. Le titre de cet ouvrage « libertin et fripon », selon l'expression de Marc André Bernier², se contente de mettre en lumière un personnage au nom emblématique pour cacher la véritable identité d'un auteur-narrateur qui n'aurait pas consenti à la publication. On l'a souvent donné pour un roman « scandaleux », ce que confirment les saisies : le libraire Mérigot fut arrêté après une perquisition et conduit au For-l'Évêque³ ; cependant de nombreuses

-
1. Cependant c'est entre 1740 et 1755 qu'on publia le plus de romans libertins en France ; le chancelier d'Aguesseau s'était résolu à laisser imprimer des romans, malgré l'interdiction de 1737.
 2. *Libertinage et figures du savoir*, PU Laval et L'Harmattan, 2001, p. 51. Henri Coulet estime pour sa part qu'il s'agit d'un roman libertin « galant » plutôt que « cynique » (*Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, p. 387).
 3. Jean-Gabriel Mérigot fut plusieurs fois emprisonné à la Bastille ou au For-l'Évêque pour commerce de « mauvais livres ».

éditions se sont succédé au XVIII^e siècle⁴, malgré une autre saisie en 1766 à La Rochelle, puis au XIX^e siècle une condamnation en 1822 et une mise à l'Index par mesure de Police en 1826.

Godard d'Aucour, âgé seulement de 27 ans en 1744, menait alors une vie plutôt dissolue à Paris ; il était l'auteur d'un roman par lettres et de *Mémoires turcs* (« histoire galante » publiée en 1743), de poésie et de théâtre. Dans *Thémidore*, il choisit de suivre la mode de la narration à la première personne, celle qu'ont imposée Prévost dans les *Mémoires d'un homme de qualité* et Duclos dans *Les Confessions du comte de ****, le mot de confession suggérant un contrat de lecture plus intime et secret que celui des mémoires ; le topos de la conversion du mondain au terme de sa confession autorisait l'histoire des égarements⁵. Mais, comme on le verra, d'Aucour attaque le roman de Duclos dès le début de *Thémidore*⁶ et, tout en l'imitant, il cherche à s'en distinguer en renouvelant le sens de la confession. C'est à cette utilisation subversive d'une forme à la mode qu'on voudrait ici s'intéresser. Précisons d'emblée que le roman n'eut presque pas d'illustrations du vivant de Godard d'Aucour, avec seulement une gravure sur la page de titre de l'édition de 1747 : dans un encadrement rococo, elle représente une scène nocturne, avec un lit, des verres, et des personnages nus, en partie cachés par le drap ou le rideau⁷, cela par prudence sans doute, mais aussi parce que l'imagination du lec-

-
4. Les nouvelles éditions par la Compagnie des Libraires paraissent en 1745, 1747, 1748 (BM Lyon, [ark:/75584/pf0000279702](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63884-p0000-279702)), 1758, 1760, 1772, 1775, 1776 (Google books, [id=ROkFAAAAQAAJ](https://books.google.com/books?id=ROkFAAAAQAAJ)) ; en 1781 apparaît un ajout au titre (« ou mon histoire et celle de ma maîtresse », Londres (Cazin), repris en 1782 et 1785 ; puis vient l'édition Pigoreau (1797 ; Bayerische Staatsbibliothek, t. 1 [urn:nbn:de:hbz:5:1-63884-p0000-279702](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63884-p0000-279702) et t. 2 [urn:nbn:de:hbz:5:1-63884-p0000-279702](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63884-p0000-279702)) avec deux figures et l'édition Dentu la même année.
 5. *Les Confessions du comte de **** (1741 ; Gallica, [ark:/12148/cb30365506s](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63884-p0000-279702)). Duclos a 37 ans, il est alors déjà académicien.
 6. Voir l'Avertissement, p. 503-504 ; toutes les références au roman renverront, sauf indication contraire, à l'édition de Patrick Wald Lasowski, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000 ; on peut aussi lire *Thémidore* dans l'édition de R. Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
 7. À La Haye aux dépens de la Compagnie, 1747. Voir cette gravure dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, p. 585 et le commentaire de J.-P. Dubost, p. 1150 ; un bon tiers des romans érotiques du siècle ont paru sans illustrations.

teur devait être sollicitée par d'autres procédés. L'édition de La Haye de 1760, sans nom d'éditeur, comporte aussi une gravure (fig. 1). Celle-ci s'inspire directement de la précédente. Elle inverse la scène de lit et ajoute une scène de conversation autour d'une table.

Le dispositif narratif

Ce dispositif est exposé dans l'Avertissement par une première voix, celle d'un éditeur qui vise à la fois à authentifier la fiction et à préciser la façon de la lire. Le texte est comparé à un objet appartenant aux collections d'un cabinet de curiosités⁸, il s'agit de savoir « dans quel esprit elles ont été recueillies » pour communiquer les aventures « au public ». « L'histoire du cabinet intéresse en faveur des morceaux qu'elle renferme⁹ » : c'est là une métaphore essentielle qui va se conjuguer avec celle de la confession, la lecture de l'érotisme s'assimilant à la contemplation d'une gravure ou d'un tableau, le lecteur, comme les collectionneurs d'images licencieuses, se trouve face à des « aventures » qui ressemblent à un « recueil des miniatures galantes¹⁰ » ; la voix narrative a donc le rôle d'un guide, qui tiendrait, selon l'expression de Jean-Marie Goulemot, la « baguette du montreur d'images¹¹ ». Bien que situé socialement et portraituré (il s'agit d'un jeune parlementaire riche et éduqué à l'art), le narrateur ne sera pas désigné par son vrai nom, comme la plupart des protagonistes ; c'est le narrataire qui aurait communiqué le manuscrit de

8. *Thémidore*, Avertissement, p. 503. Voir à ce sujet Michèle Rossellini, « Une littérature "curieuse" : la fabrique éditoriale du libertinage érotique », *XVII^e siècle*, n° 283, 2019, p. 311-328 ([doi:10.3917/dss.192.0311](https://doi.org/10.3917/dss.192.0311)) ; le substantif « le curieux » apparaît au XVII^e siècle pour désigner le collectionneur ; la curiosité est alors liée à la concupiscence, mais pour les esprits forts elle connote aussi l'indépendance d'esprit, comme dans la collection de la « Bibliothèque des curieux », créée en 1908.

9. *Id.*

10. *Ibid.*, Avertissement, p. 504.

11. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991, p. 137.

ces « mémoires¹² » pour amuser l'éditeur et parce qu'ils « méritent de plaire à tout le monde ». Il s'agit d'une longue lettre en deux parties. La différence avec le moule habituel tient au fait que ce narrateur est jeune, qu'il ne s'est pas converti encore vraiment à la sagesse, qu'il livre donc les faits avec « un esprit un peu impétueux », et qu'il fait « avec feu l'éloge de l'égarement¹³ ». De nombreuses traces d'actualité, l'emploi des italiques pour les mots à la mode, les notes de l'auteur vont renforcer cette impression de proximité.

Le narrataire, marquis de Doncourt, est un ami, engagé dans les armées de Louis XV au moment des victoires de Flandre et de la prise de Menin (novembre 1744), ce qui va permettre au narrateur de s'adresser à lui avec des métaphores guerrières pour parler des exploits amoureux et de faire appel à ses souvenirs pour décrire une scène érotique (la salle d'armes, le « combat en blanc¹⁴ »). Ce narrataire, qui a partagé son passé, est un *alter ego* : il doit juger et jouir à son tour du récit, ce que confirment les fréquents appellatifs affectueux (« mon cher marquis ») qui établissent un lien de confiance¹⁵. Devenu voyeur¹⁶, il est un relais entre le narrateur et le lecteur. Thémidore prend soin de lui expliquer ce qu'il doit savoir pour apprécier les scènes (Rozette est cachée dans un appartement voisin d'où elle observe ; il insiste sur le numéro de fiacre pour qu'il y fasse attention, il maintient le suspense en anticipant à la fin de la première partie : l'intrigue de Laverdure sera « assez bien conduite »¹⁷). Le marquis doit aussi « noter » que Thémidore n'a pas informé le président du travestissement de son valet pour comprendre la suite. Le narrateur fait mine de s'excuser de sa « pudeur » face à un soldat : « vous me la passez, cher marquis, il n'est pas permis à un homme de robe de

12. Le mot de « mémoires » est repris pour annoncer la 2^e partie, I, p. 535.

13. *Thémidore*, Avertissement, p. 504.

14. *Ibid.*, I, p. 519.

15. Voir à ce sujet Isabelle Tremblay, *Les Fantômes du roman épistolaire d'Ancien Régime. L'interlocuteur absent dans la fiction monophonique*, Leiden, Boston, Brill-Rodopi, 2018 ([doi:10.1163/9789004368927](https://doi.org/10.1163/9789004368927)).

16. Voir Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

17. *Thémidore*, respectivement I, p. 510, p. 522, p. 542.

penser aussi généreusement qu'un colonel de hussards¹⁸ », mais les deux hommes partagent le même préjugé de classe : « Ne songeons pas pour un moment que Laverdure est un domestique, et imaginons que cette affaire arrive à un de nos amis. Elle nous intéressera davantage¹⁹ ». Le marquis est là aussi pour recevoir des conseils qui pourraient s'adresser au lecteur : « Cher marquis, si vous devenez sensuel, délicat, et raffiné en plaisirs, prenez-moi une dévote pour amie, vos vœux seront comblés, elles seules ont la clé du bonheur²⁰ ».

Que penser des précautions morales prises dans l'Avertissement ? Selon Godard d'Aucour le livre n'est pas pour les âmes « scrupuleuses », il doit être lu par « des esprits revenus de la bagatelle ou qui vivent avec elle²¹ ». « Ces mémoires sont écrits avec retenue », mais peuvent donner des idées « chatouilleuses²² ». Malgré des sentences très sages, ils « ne contiennent que d'aimables bagatelles bien dictées, et plus propres à amuser l'esprit qu'à nourrir le cœur²³ ». Plus tard Voisenon adoptera une attitude assez voisine, mais plus explicite dans le Discours préliminaire du *Sultan Misapouf et de la Princesse Grisemine* (1748)²⁴.

L'intrigue, resserrée sur quelques mois²⁵ et limitée à l'espace de Paris en dehors d'un séjour de deux mois en Picardie, inclut des épisodes que Thémidore n'a pu connaître que par le commis-

18. *Ibid.*, I, p. 511.

19. *Ibid.*, II, p. 563.

20. *Ibid.*, II, p. 575.

21. *Ibid.*, Avertissement, p. 504. Le mot de bagatelle signifie « chose frivole, de peu d'importance » (*Dictionnaire* de l'Académie, 1762, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4Boo44>).

22. Au sens de « qui excitent agréablement, qui touchent la sensibilité ». La Mettrie utilise le même terme dans *L'Art de jouir* (Gallica, <ark:/12148/bpt6k1513433b>).

23. *Thémidore*, Avertissement, p. 504. Cette formule peut faire référence au roman de Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*.

24. « J'ai cependant évité tous les mots qui pourraient blesser les oreilles modestes ; tout est voilé ; mais la gaze est si légère que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau », *Contes*, éd. F. Gevrey, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des génies et des fées » 18, 2007, p. 325.

25. Après une soirée initiale quatre jours se passent ; puis plusieurs nuits avant l'arrestation de Rozette ; après quelques jours Thémidore part en Picardie où il restera six semaines. On sait ensuite qu'il s'est écoulé deux mois depuis l'incident avec le cocher retrouvé. Après la libération de Rozette, on assiste à une soirée de fête et à une nuit voluptueuse avant la séparation et le mariage de Rozette ; le narrateur compte se marier durant l'hiver quand son ami sera revenu.

saire (quand son père le recherche), ou par Laverdure et Rozette (pendant la détention de sa maîtresse). Elle se concentre autour du personnage de cette femme facile et libre²⁶ sur laquelle se fait l'ouverture – « Enfin j'ai possédé la belle Rozette²⁷ » – avant qu'on lise son portrait. L'arrestation et la libération de cette dernière font le lien entre les aventures ; mais on note des diversions ou des redoublements avec les autres conquêtes de Thémidore, huit au moins²⁸. L'intrigue est soutenue par la trahison du valet Lafleur, par l'enquête du père qui fait arrêter Rozette, puis par les démarches du président qui fait espionner Laverdure et par les développements libertins auxquels donne lieu le travestissement du serviteur en femme. Le narrateur s'autorise une digression avec son séjour en Picardie, puis il écrit à la manière de Scarron : « Revenons à Rozette²⁹ ». Il cherche aussi à divertir par un épisode : « [...] sans être romanesque, il a le singulier des aventures de ce genre³⁰ ». Soucieux de donner de la vraisemblance par les allusions à l'actualité des livres, des spectacles et des commerces³¹, il s'autorise quelques scènes burlesques, notamment lors des enquêtes ou des arrestations (celle du poète ridicule) et en raillant son dénonciateur manceau qui peut faire penser à Scarron (on songe aussi au *Roman comique* en lisant cette phrase : « L'Aurore montée sur son char de pourpre et d'azur ouvrait dans l'Orient les portes du jour³² »). En outre, Godard d'Aucour ne résiste pas à la tentation d'enchaîner des portraits-caractères lors de la conversation du

26. Voir Mathilde Cortey, *L'Invention de la courtisane au XVIII^e siècle dans les romans-mémoires des « filles du monde » de M^{me} Meheust à Sade (1732-1797)*, Paris, Arguments, 2001.

27. *Thémidore*, I, p. 504.

28. Rozette, Argentine, Laurette, Mlle de Noirville choisie par Rozette pour différer et pigmenter l'échange érotique, Mme de Dorigny, Mme Dorville la sollicitieuse, Nanette, Mlle des Bercailles, qu'il laisse sans exclure de lui avoir fait un enfant, et quelques autres femmes en Picardie ; le narrateur fait aussi allusion à une petite-maîtresse « qu'[il a] eue dans [s]a jeunesse, [...] qu'[il a] quittée ainsi que beaucoup d'autres », *Ibid.*, II, p. 549.

29. *Ibid.*, II, p. 559.

30. *Ibid.*, I, p. 517.

31. Par les noms des marchands, des cuisiniers, par la référence à l'opéra *Dardanus* de Rameau et à Moncrif. Thémidore va voir aussi *L'École des amants* (de Niel et Fuzelier).

32. *Thémidore*, I, p. 532.

président dans la voiture et des portraits de femmes qui soupent chez le père du narrateur ; de même ce dernier fait la satire des gens qu'il voit en Picardie. On s'écarte alors de la confession avec ces caractères qui sont comme des parenthèses dans l'expérience du narrateur. Le dénouement est fondé sur une séparation consentie après la libération de Rozette : les deux personnages se marient chacun de leur côté, comme dans un conte plutôt que dans un roman sentimental.

L'écriture d'un hédonisme immédiat et éphémère

Ce roman de la proximité est aussi celui du plaisir³³ que le siècle tend à réhabiliter, ce qu'attestent les articles de l'*Encyclopédie* et *L'Art de jouir* de La Mettrie (1751). Les épigraphes empruntées à Ovide et à Horace³⁴ donnent au récit une autorité, le latin étant par lui-même à la fois un gage d'érudition et la langue des plaisirs inavouables. Le plaisir est vu comme un personnage par le président lors de l'invitation à la première partie carrée : « [...] nous serons cinq, le plaisir sera le sixième³⁵ ». Thémidore reprend les principes du *carpe diem* face à M^{me} de Dorigny : « [...] ne nous interdisons pas le plaisir, sa fleur ne dure qu'un jour, insensé qui la laisse périr sans en avoir éprouvé les douceurs³⁶ ». Il souhaite montrer un plaisir fait de gestes et de sensations sans obscénité et le transmettre au marquis-voyeur. Pour qu'il renaisse, il convient d'avoir comme Rozette un « art à diversifier le plaisir³⁷ ». Lors de la dernière nuit voluptueuse, le narrateur note : « Rozette, au sortir du couvent, était

33. Sur ce terme voir Marc André Bernier, *op. cit.*, p. 15-17, et Pierre Saint-Amand, « Le pas du plaisir de *Manon Lescaut* à *Thémidore* », in A. Richardot (dir.), *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle, ou les caprices de Cythère*, Rennes, PUR, 2002, p. 68-75 ([doi:10.4000/books.pur.30549](https://doi.org/10.4000/books.pur.30549)).

34. La prétendue élégie d'Ovide n'a pu être identifiée (« Aux citoyens romains conviennent les joutes amoureuses dans les tendres prairies »). La citation d'Horace « Vis heureux au milieu des délices » (*Satires*, II, V, 96) renvoie au plaisir.

35. *Thémidore*, I, p. 506.

36. *Ibid.*, II, p. 570.

37. *Ibid.*, II, p. 580.

un Protée, elle se changeait entre mes bras ; elle était lion pour le feu, serpent pour l'art de s'insinuer, onde et fleuve pour se dérober, et finissait par être une mortelle au-dessus de toutes les déesses³⁸. » Cette dernière n'hésite pas à user des principes pour séduire son amant : « De la morale au plaisir il n'est souvent qu'un pas³⁹ ». Si les rapprochements avec *Manon Lescaut* sautent aux yeux du lecteur⁴⁰, c'est pour mieux faire sentir l'écart idéologique qui sépare les deux histoires. Godard d'Aucour écarte le tragique passionnel au profit de la jouissance dans le « précipice où elle aidait à m'ensevelir » ou dans « l'abîme » où l'on se précipite par l'amour ; seule reste une réflexion sans illusion : « [...] je ne puis comprendre comment on peut aimer par inclination une fille qui par son état est obligée de se livrer au premier qui en essaie la conquête⁴¹ ».

Pour caractériser le comportement de ses personnages, l'auteur choisit le terme *libertin*⁴², fréquent dans le récit comme celui de *libertinage*, plus récent et consacré plus exclusivement aux mœurs. Il est appliqué à Argentine, et, de manière péjorative, à une compagnie « assez libertine » en femmes dans une maison de jeux, à Rozette « fille libertine » et charmante, mais aussi au président de Mondorville : « Son libertinage est ordinairement à fleur d'esprit »⁴³. Quand Thémidore est déguisé en ecclésiastique, ses yeux restent libertins ; dans la petite maison : « [...] le secret qui fait sentinelle ne laisse entrer que le plaisir et l'aimable libertinage⁴⁴ ». Lors du souper final, par l'effet des baisers « [...] comme de main en main le libertinage prit une espèce de circulation⁴⁵ ». Ce libertinage inclut donc un érotisme « galant » : la carte du voyage de Thémidore rem-

38. *Ibid.*, II, p. 582.

39. *Ibid.*, I, p. 522.

40. Voir à ce propos l'introduction de R. Trousson dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1993, p. 275.

41. *Thémidore*, respectivement I, p. 510, I, p. 518, I, p. 517.

42. Le terme n'a pas le même sens que celui qui donne J.-M. Goulemot : pour lui le roman érotique est différent du libertin (*op. cit.*, p. 62) ; il n'y a pas de résistance à l'acte d'aimer ; le viol est vu comme un piment, mais la victime devient vite consentante, sans obstacle comme dans le roman libertin.

43. *Thémidore*, respectivement II, p. 571, I, p. 537, I, p. 516.

44. *Ibid.*, I, p. 508.

45. *Ibid.*, II, p. 581.

place la carte de Tendre. Le jeune homme justifie son attachement pour « une maîtresse de quelques jours » : « Je l'aimais, je l'aime encore, et l'amour est extrême en tout⁴⁶ ». Il ne craint pas les allusions grivoises, par exemple quand Rozette affirme que jamais une femme ne devrait toucher une flûte à cause des coups de langue : « [...] il est certaines choses dont une femme ne doit jamais faire savoir qu'elle sait faire usage⁴⁷ », ou quand M^{lle} de Noirville demande à son partenaire de cacher son sexe. Cet érotisme sera explicite dans la dernière scène avec Rozette : le sexe est comme une fleur, bien placée, on doit savoir ranger son bouquet.

Dans ce contexte y a-t-il une place pour la philosophie, comme chez Crébillon ou Sade par exemple ? On en a souvent douté pour Godard d'Aucour qui se moque de l'Académie des sciences⁴⁸ et même, par allusion, de Fontenelle⁴⁹, et qui ironise ainsi quand les filles se mettent à penser à leur condition : « Quelle destinée pour la philosophie d'être fille en quelque sorte du libertinage⁵⁰ ! » On peut cependant trouver dans ce libertinage les marques d'une pensée matérialiste affranchie. La nature sert d'explication aux égarements : doit-on avoir un empire sur elle ? « Je trouve qu'il y a plus de plaisir à lui laisser prendre sur nous⁵¹ » répond Thémidore. Il constate que Rozette n'a rien oublié pendant son séjour à Sainte-Pélagie, de même que Nanette devenue la servante de M. Le Doux : on n'a pas besoin d'exercice « pour pratiquer parfaitement les choses qui ne sont que de nature⁵² ». L'image de la machine s'impose avec l'attrance des corps : M^{lle} de Noirville est venue à un rendez-vous comme une machine ; de même à propos de Nanette : « [...] il est des tempéraments qui ressemblent à ces machines qui n'ont de violence que lorsqu'elles sont

46. *Ibid.*, I, p. 537.

47. *Ibid.*, I, p. 514.

48. « La *connaissance des fiacres* serait une chose qui devrait être éclaircie par l'Académie des sciences ; un traité sur cette matière serait aussi utile que celui qu'a fait Matthieu Lansberg sur celle des temps. » (I, p. 538).

49. Laurette n'était pas sortie avec le président pour observer les étoiles (I, p. 516) ; on relève la même ironie sur le langage scientifique : Rozette avait « calculé cette éclipse » (*Thémidore*, I, p. 521).

50. *Ibid.*, I, p. 514.

51. *Ibid.*, I, p. 509.

52. *Ibid.*, II, p. 549.

montées⁵³ ». Il faut aussi connaître les ressorts de la machine pour manipuler M. Le Doux, un janséniste, pris par le côté « éristique ». Rozette avoue à la fin que « contre sa coutume, et uniquement par besoin, elle avait passé des moments assez gracieux⁵⁴ » avec une jeune professe. Il y aurait donc une certaine mathématique du plaisir et du libertinage : la solliciteuse coquette se révèle en répétant devant les glaces : ce serait par une « logique de galanterie » qu'elle se laisserait séduire, d'où l'ironie sur les *Logiques* de Nicole et de Crouzas⁵⁵.

Thémidore n'a aucun scrupule à reconnaître son « violent tempérament⁵⁶ » : « Je prends feu aisément ; la moindre étincelle embrase une matière combustible⁵⁷ » ; pour lui c'est souvent l'acte qui compte indépendamment de la personne. Il affirme valoir le paysan le plus vigoureux et se compare à un *pandour* : « [...] j'attaque, je pille, je tire mon coup de pistolet⁵⁸ » ; il se montre prêt à venir à un dîner juste pour voir une jeune provinciale : « Tel est mon cœur, il est avide de tout, et ressemble en amour et en volupté à ces enfants qui ont envie de tout ce qu'ils voient⁵⁹ ». Ce tempérament s'accorde avec la rapidité de l'action, la vivacité de l'instant et de l'écriture⁶⁰. Les mentions faites aux jours, aux nuits et aux heures sont là pour soutenir l'enchaînement des faits. Dans ce roman où les cochers et les fiacres ont un rôle essentiel, le jeune conseiller aime circuler à toute bride et il affirme : « J'ai toujours été heureux au coup d'œil⁶¹ ». Même si Rozette use de quelques gradations dans le plaisir, elles n'ont rien à voir avec celles que M^{me} de Lursay impose à Meilcour dans le roman de Crébillon : « Je vous aime, le temps est court⁶² » dit Argentine. De même avec M^{lle} des Bercailles : « [...] le temps nous pressait ; nous ne le fîmes pas attendre ; le nuage se forme, le ciel s'obscurcit, le ton-

53. *Ibid.*, p. 550.

54. *Ibid.*, II, p. 581.

55. *Ibid.*, I, p. 538.

56. *Ibid.*, II, p. 555.

57. *Ibid.*, I, p. 521.

58. *Ibid.*, I, p. 539.

59. *Ibid.*, II, p. 571.

60. Voir Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, [1949], Paris, Plon, « 10/18 », 1972, t. I, p. 26-30.

61. *Thémidore*, II, p. 547.

62. *Ibid.*, I, p. 512.

nerre gronde, il tombe et tout est consommé⁶³. » La séduction de la solliciteuse, M^{me} Dorville, est donnée comme « un impromptu de cabinet » plus long à raconter qu'à expédier. Le narrateur veut aller vite pour évoquer un repas voluptueux, comptant sur l'imagination du lecteur : « Passez m'en la description⁶⁴ ». Tout s'accorde avec un hédonisme de l'instant (on pense à *L'Instant désiré* de Fragonard) où c'est le présent qu'il faut restituer, non un lointain passé. Les paragraphes peuvent être courts, et les verbes se succèdent dans la phrase : « Nous badinons, le temps s'écoule, nous nous trouvâmes à la Glacière⁶⁵ ». Ce rythme convient à la théâtralité des aventures où les personnages tiennent des rôles ; Laurette sort de scène, Rozette se prépare à tenir le rôle d'une janséniste et Laverdure est le type du valet de comédie tel Scapin : déguisé en femme, il joue la parente devant la supérieure, comme un « nouveau Mascarille⁶⁶ », c'est lui qui donne l'idée du déguisement en prêtre. Les répliques pleines d'esprit doivent faire mouche chez la dévote M^{me} de Dorigny : « Ah ! cher conseiller, je me damne ! – Et moi je me sauve, m'écriai-je, et aussitôt je cours à la porte pour sortir⁶⁷ ».

Le spectacle du plaisir se déroule dans des décors appropriés : la façon de décrire le cadre traditionnel du jardin lors de l'aventure avec M^{lle} des Bercailles prouve l'abandon des *topoi*. La prétéition évoque bien le lierre amoureux, l'ormeau, le tilleul, le sycomore, mais pour s'en moquer : « [...] je pourrais charger ce tableau et vous répéter toutes ces descriptions usées que les poètes se donnent de main en main, mais n'ayant pas perdu de temps à mon expédi-

63. *Ibid.*, II, p. 558. Voir à ce sujet Patrick Wald Lasowski, « Coup sur coup » in J.-F. Perrin et Ph. Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2004, p. 185-190 ; le coup d'éclat de Thémidore avec la solliciteuse ne se réduit pas à de la parodie comme l'indiquent le rapport avec la vitesse, le renouvellement des rythmes de pensée, d'écriture et d'action : « jusque dans le tempo de sa phrase, dans le battement de l'événement, le libertinage participe à la démoralisation des valeurs de l'âge classique, pour inventer de nouvelles formes d'héroïsme » (p. 189).

64. *Thémidore*, I, p. 508.

65. *Id.*

66. *Ibid.*, II, p. 571.

67. *Ibid.*, II, p. 569.

tion, dois-je vous en faire perdre en y ajoutant des circonstances⁶⁸ ? » Mieux vaut s'attacher aux rues qu'on parcourt et aux intérieurs, avec des meubles qui enveloppent le corps et prennent vie⁶⁹ : ainsi le canapé sur un parquet ciré, qui malicieusement conduit les amants et qui semble « contagieux » selon Laurette⁷⁰ ; le président repose sur une duchesse ; chez M^{me} de Dorigny, Thémidore est placé sur un « sofa violet⁷¹ » pour une parodie de justice. La séduction de la solliciteuse est encouragée par la présence d'un sofa et de glaces ; d'autres miroirs démultiplient le plaisir. Clés et verrous jouent leur rôle : ainsi Rozette ferme la porte à clé pour laisser Thémidore déshabillé en présence de M^{lle} de Noirville. Écrit bien avant *Le Verrou* de Fragonard qui date des années 1777-1778, l'épisode de la séduction de M^{me} de Dorigny pourrait avoir inspiré le peintre : Thémidore a fermé la porte du cabinet, mais quand il prétend sortir, son jeu est entravé : « Je n'avais pu ouvrir le cabinet, parce qu'il y avait un ressort secret⁷² » ; il va donc bénir « ce fortuné ressort qui [l]'avait forcé à jouir de [s]on bonheur⁷³ ». Les tenues déshabillées contribuent au plaisir : Rozette est coiffée en négligé avec un désespoir couleur de feu ; c'est par « la faute d'une épingle⁷⁴ » qu'on prend un baiser et qu'on aperçoit une gorge. Maupassant a justement apprécié « cette merveille de grâce décolletée⁷⁵ ». L'érotisme des caresses se suggère quand les mains du narrateur s'occupent « à des emplois qui ne se décrivent pas⁷⁶ », quand un doigt touche légèrement la gorge de Laurette, quand on perçoit les sons des baisers « avec un certain petit bruit de lèvres qui est ordinairement l'écho du plaisir⁷⁷ », ou qu'on est appelé à sentir les odeurs de femmes dont la réputation « embaume tout le voisi-

68. *Ibid.*, II, p. 558.

69. Voir Cattriona Seth, « Meubles-corps et corps-meubles », in *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 161-174.

70. *Thémidore*, II, p. 512.

71. *Ibid.*, II, p. 575. Le conte moral de Crébillon a été officiellement publié en 1742.

72. *Ibid.*, II, p. 570.

73. *Id.*

74. *Ibid.*, II, p. 569.

75. *Thémidore*, préface non paginée de l'édition H. Kistemaeckers, Bruxelles, 1883 (Google books, [id=g189AQAAMAAJ](https://books.google.fr/books?id=g189AQAAMAAJ)).

76. *Thémidore*, I, p. 520.

77. *Ibid.*, I, p. 513.

nage⁷⁸ » (d'où le burlesque des mauvaises odeurs pendant la fête picarde), et le charme de la toilette de M^{me} de Dorigny d'où s'échappe un « parfum suave⁷⁹ ».

Le vin participe aux gradations du plaisir. En particulier celui de Champagne qui devient une allégorie du plaisir et de la dissipation pendant une heure passée à badiner, chanter, faire partir les bouchons, casser des verres et faire *carillon*. Lors d'une réception donnée par le père, les dévots mettent fin à leurs disputes : « [...] ce fut du fond d'une bouteille de champagne que sortit la réconciliation entre des personnes qui se disaient ennemies des sens⁸⁰ ». Au cours du dernier souper, Rozette chante « un verre de champagne à la main⁸¹ », et le vin « excitait les esprits⁸² » au moment où l'on chantait des vaudevilles. Les effets de l'alcool sur la sexualité sont néanmoins calculés quand Thémidore note : « Nous nous ménageâmes sur le vin de Champagne, et pour ne rien dérober à la sensualité, nous y suppléâmes par de petits verres de liqueur propres à raffermir contre la tentation du repos⁸³ » ; dans la deuxième partie, ce vin, tel le bandeau de Bacchus, a échauffé la tête des deux hommes qui courtisent Laverdure. Le narrateur décline le nom d'autres boissons : le vin de Chably, une bouteille de frontignan, le vin de Bourgogne que le narrateur et son père ont apporté à la fête de Picardie, tandis que les autres boivent du ratafia qui contient la drogue versée par un amant rejeté. Les boissons à la mode ont aussi leur place : « le café [...] m'embaumait⁸⁴ » écrit le narrateur après un dîner sensuel chez Mme de Dorigny ; il appréciera ensuite « un chocolat voluptueux⁸⁵ » chez la même dame.

Mais, si importantes que soient ces sensations, elles s'effacent devant l'effet produit par les dessins et les tableaux sans lesquels les mémoires de Thémidore n'existeraient pas. Comme on l'a vu,

78. *Ibid.*, I, p. 506.

79. *Ibid.*, II, p. 574.

80. *Ibid.*, II, p. 546.

81. *Ibid.*, II, p. 581.

82. *Id.*

83. *Ibid.*, I, p. 528.

84. *Ibid.*, II, p. 568.

85. *Ibid.*, II, p. 574.

l'Avvertissement promettait des aventures dignes de figurer dans un recueil de miniatures : aussi d'emblée le narrateur se donne-t-il pour un peintre dans le portrait qu'il brosse de Rozette : « [...] jugez si je sais attraper la ressemblance⁸⁶ ». La comparaison se fait plus explicite lorsque le narrataire est invité à imaginer une scène d'amour que raconte son ami : « Avez-vous vu, marquis, un tableau de Coypel dans lequel une nymphe couchée sur un lit de fleurs auprès de Jupiter se plaît à manier son foudre. Nous étions une copie de ce chef-d'œuvre⁸⁷ ». Antoine Coypel, qui incarne l'époque de la Régence, est alors un miroir, le lecteur devant aussi entrer dans l'inspiration du peintre (même si l'on n'a pas ce tableau), pour tout ce qu'il a adopté des formes baroques et rococo⁸⁸. En ce qui concerne l'épisode burlesque de Picardie le narrateur pense à un autre artiste, dessinateur et graveur : « Que Callot n'était-il là ? Il en eût fait une de ses plus jolies fantaisies⁸⁹. » Thémidore, collectionneur d'estampes, donne à ces représentations érotiques, libres ou plaisantes, un rôle actif dans son histoire. Elles stimulent son imagination et calment sa douleur quand Rozette est en prison : « J'ai quelquefois dormi entre les bras de la réalité ; mais alors l'illusion était entre les miens⁹⁰. » Mieux encore, les gravures excitent le désir de Nanette et finissent par accompagner activement l'acte amoureux : « Mes estampes répandues sur le lit jouèrent leur personnage et joignirent leur petit murmure à un certain bruit occasionné par la pratique de ce qu'elles représentaient pour la plupart⁹¹. » La Morlière reprendra ce motif dans *Angola* en 1746⁹². Même les tableaux du couvent Sainte-Pélagie

86. *Ibid.*, I, p. 504.

87. *Ibid.*, I, p. 520. Ce passage est cité par Guillaume Faroult dans *Fragonard amoureux*, Paris, Gallimard-RMN, 2015. Voir aussi de G. Faroult, « L'atelier dans le boudoir : l'invention de l'iconographie de l'atelier du peintre comme espace libertin », *XVIII^e siècle*, n° 50, 2018, p. 221 ([doi:10.3917/dhs.050.0205](https://doi.org/10.3917/dhs.050.0205)).

88. Voir Jean Weisgerber, *Les Masques fragiles. Esthétique et firmes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991, p. 24 sq.

89. *Thémidore*, II, p. 558.

90. *Ibid.*, II, p. 547.

91. *Ibid.*, II, p. 549-550.

92. La Morlière, *Angola*, ch. X, chez la fée Lumineuse : « [...] beaucoup de glaces, des peintures tendres et sensuelles », éd. F. Gevrey, *Contes*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des génies et des fées » 18, 2007, p. 588.

représentant des anges nus semblent aux visiteurs des « tentations très peu archangéliques⁹³ ». Thémidore usera du même moyen pour faire céder M^{me} de Dorigny en insérant dans un livre deux estampes « capables de rallumer des feux, qu'une jeune veuve doit ressentir avec plus de violence⁹⁴ ». Dans ce contexte pictural il est naturel d'insister sur les couleurs, en particulier la rougeur⁹⁵ (« les roses de *Vénus*⁹⁶ »), dans l'acte amoureux. Les joues de Rozette ont de belles couleurs à cause des dentelles qui les pressent ; quant à M^{me} de Dorigny, « elle se releva avec des couleurs charmantes, et telles que l'art ne peut les appliquer ; rien n'égale celles qui sont broyées par l'amour, et que la volupté dispense sans affectation⁹⁷ ».

Cette esthétisation du plaisir n'est pas compensée par les maximes et les principes que le narrateur dispense à propos de la parure, des révérences ou du badinage sur les autres. La vision des femmes est encore moins positive que celle du chapitre des *Caractères* de La Bruyère, par exemple à propos de la rivalité de Laurette et Argentine avec Rozette : « [...] leur malice est bien industrielle lorsqu'elle doit être récompensée par le plaisir⁹⁸ » ; toutes les femmes trichent, il n'y a pas de fidélité possible. Derrière l'esprit du président se manifeste un scepticisme à l'égard des valeurs : « il ne faut marquer du respect aux dames que lorsque vous ne pouvez pas leur en manquer⁹⁹ ». De même après le viol de M^{me} Dorville, le narrateur n'est guère inquiet : « Une femme se vante-t-elle jamais de pareille aventure ? elle s'en applaudit intérieurement, elle sait bien *qu'on n'est malbonnête homme* qu'avec une jolie personne ; et elle ne peut vouloir du mal à qui lui a donné du plaisir¹⁰⁰ » ; la réflexion se prolonge par une allusion ironique au suicide de Lucrèce. Le mépris que Thémidore manifeste pour une femme de 40 ans n'est compensé

93. *Thémidore*, II, p. 544.

94. *Ibid.*, II, p. 568.

95. Voir Élodie Ripoll, « La couleur dans le roman des Lumières », *XVIII^e siècle*, n° 51, 2019, p. 83 sq ([doi:10.3917/dhs.051.0077](https://doi.org/10.3917/dhs.051.0077)).

96. *Thémidore*, I, p. 506.

97. *Ibid.*, II, p. 578.

98. *Ibid.*, I, p. 510.

99. *Ibid.*, I, p. 513.

100. *Ibid.*, I, p. 540.

que par la certitude que le temps viendra où il sera dans la même situation et qu'il reviendra alors sur son passé : « Un retour sur ce qui a précédé ne vaut-il pas un prospectus de ce qui peut arriver quelque jour¹⁰¹ ? »

Les valeurs morales étant ainsi renversées au profit de l'hédonisme, quelle place accorder à la confession ? Sert-elle d'alibi ?

Subversion de la confession

Dès l'Avertissement Godard d'Aucour a voulu se distinguer du modèle de la confession littéraire et du roman-liste de Duclos en affirmant : « Ce n'est point ici un *comte* imaginaire, qui en donnant ses prétendues confessions, ment hardiment à confesse¹⁰². » On relève alors une confrontation de la confession religieuse et du récit, comme s'il s'agissait d'une usurpation. De fait l'auteur de *Thémidore* va jouer de tous les sens du verbe confesser, en commençant par celui de « proclamer ». Ainsi au début, dans l'espace du Palais-Royal, le narrateur et le président entendent deux jeunes gens qui « se confessaient mutuellement leurs bonnes fortunes, mais qui, à leur air, m'avaient bien l'air de mentir au tribunal¹⁰³ » ; il s'agit d'aveu sans connotation religieuse. Puis le narrateur écrit « je le confesse » à propos de l'humiliation subie devant le président dans leur compétition érotique, et M^{lle} de Noirville « confesse », en jouant, qu'elle aime le plaisir¹⁰⁴.

Mais c'est surtout après l'arrestation de Rozette et son incarcération à Sainte-Pélagie que la confession religieuse prend de l'importance dans un contexte où le jansénisme est utilisé avec ironie. L'auteur, ancien élève des jésuites de Langres comme Diderot, est-il anti-chrétien ? L'emploi du mot « machine » pourrait le faire penser. Mais Godard d'Aucour paraît moins sévère que Diderot ne le sera à propos des religieuses, quand il se contente de dire : « Quel dom-

101. *Ibid.*, II, p. 573.

102. *Ibid.*, Avertissement, p. 503-504.

103. *Ibid.*, I, p. 506.

104. *Ibid.*, I, respectivement p. 515, p. 521.

mage de tenir en cage des oiseaux si charmants et qui ne demanderaient qu'à voltiger¹⁰⁵ ! »

On peut s'interroger sur l'allusion à l'Ancien Testament dans une situation érotique : « j'aurais alors voulu être un autre Jonathas¹⁰⁶ ». On perçoit surtout une critique de l'Église dans le ton des contes de La Fontaine avec une longue comparaison des filles avec les abbés, dans le fait que le narrateur passe sous silence les aventures de Rozette avec des religieux parce qu'il a un frère chanoine et un autre abbé commandataire et qu'il faudrait préserver le secret de l'Église. Toujours dans le ton des contes semble l'épisode burlesque du prédicateur qui parle de chasteté après avoir bu la drogue qui excite la sexualité et donne la colique, ce qui permet au père de Thémidore une plaisanterie sur Constantin Copronyme. La farce s'achève par le spectacle du curé et d'une fille couverts de boue.

Rozette est dénoncée par une dévote dont Thémidore s'est vengé et M^{me} de Dorigny devenue dévote présente tous les traits de ce type de femme en voulant édifier les autres, en les faisant assister aux sermons du père Regnault et en prenant les airs d'un tartuffe : « elle semblait me dire que pour être une sainte, elle n'en était pas moins charmante¹⁰⁷ ». Thémidore rappelle qu'il a porté le petit collet à Saint-Sulpice pendant plusieurs années, ce qui serait la cause de son « fond de galanterie¹⁰⁸ ». Le personnage de Le Doux, bien nommé, prend de l'importance dans la deuxième partie puisqu'il est le « confesseur ordinaire » du père et le « directeur honoraire » du fils, et qu'il prétend imposer sa morale épurée au jeune homme. Sans l'attaquer violemment (il n'est pas un hypocrite, la nature n'a pas de pouvoir sur lui et il ne séduit pas les filles, Thémidore respecte sa charité et va s'en faire un allié), le narrateur se moque de lui en raillant son goût pour les confitures, son conseil de vendre les estampes liber-

105. *Ibid.*, II, p. 575.

106. *Ibid.*, I, p. 511, avec une note de l'auteur renvoyant au Livre des Rois. Jonathan est le fils de Saül, en guerre contre les Philistins ; en traversant une forêt il voit des abeilles, et, malgré l'interdiction, trempe le doigt dans leur miel, alors « ses yeux furent éclaircis » [ce passage n'est pas dans le Livre des Rois, mais dans 1^{er} Livre de Samuel 14, 27].

107. *Ibid.*, II, p. 567.

108. *Ibid.*, II, p. 572.

tines aux constitutionnaires et en soulignant que ce dernier croyait qu'il voulait le rencontrer à propos d'un cas de conscience ou de sa conversion.

En fait le confesseur janséniste va être manipulé. D'abord par la mention des prétendues convulsions¹⁰⁹ de Rozette qui penserait bien sur « les affaires du temps » : c'est une idée du président qui va aider à la libération, et on peut y voir une allusion grivoise aux pratiques de Rozette dans les petites-maisons. Thémidore rappelle à Le Doux « la confession qu'elle avait faite de son attachement pour les appelants¹¹⁰ », la confession ayant alors le sens d'allégeance religieuse. Tandis que la séduction de M^{me} de Dorigny est comparée à des « œuvres satisfaites¹¹¹ », le déguisement de Thémidore en abbé donne lieu à des plaisanteries anticléricales. Mais le personnage de Godard d'Aucour va plus loin en faisant du parloir le lieu de ses exploits érotiques : « nous nous dûmes mille tendresses et nous nous embrassâmes autant que nous le pouvions au travers des grillages » ; alors « [...] une religieuse qui nous vit crut que je la confessais¹¹² ». Les deux amants n'en restent pas là : ils montent sur les chaises pour mieux faire : « [...] je touchais au séjour de l'amusement ; dix fois j'y eusse trouvé mon bonheur en tout autre lieu [...] ; [...] déjà un petit frémissement secret avant-coureur du succès, m'avertissait de ma félicité ; [...] lorsque nous entendîmes du bruit¹¹³ ». Le marquis est alors invité à imaginer combien leur attitude était plaisante : « J'ai beaucoup d'estampes très gaillardes, mais aucune des miennes ne copie une situation dans ce goût : c'est bien là un sujet à burin ; si je voulais plaisanter, je vous dirais que je ne comprends pas comment toute la grille n'a pas fondu se trouvant ainsi entre deux feux¹¹⁴. » D'Aucour pense au dessin, nous pourrions évoquer pour cette scène un film de Luis Buñuel comme *Belle de jour* (1967). La confession est

109. Cet aspect scabreux des scènes de convulsions n'échappe pas à la police : le 27 janvier 1732 une ordonnance du roi déclare qu'on cherche à Saint-Médard à abuser de la crédulité du peuple et, en conséquence, le cimetière est fermé.

110. *Thémidore*, II, p. 566.

111. *Ibid.*, II, p. 570

112. *Ibid.*, II, p. 575.

113. *Ibid.*, II, p. 576.

114. *Id.*

encore détournée de son sens quand les religieuses, qui l'ont trouvé beau, veulent se confier à celui qui semble un confesseur bien doux : « Un directeur de vingt-quatre ans ne serait pas mal le fait d'une douzaine de cloîtrées. Une douzaine de gentilles cloîtrées ne le seraient que trop d'un directeur de cet âge¹¹⁵. » Pour avoir des péchés à avouer, les religieuses finissent par désirer d'être « filles du monde » comme Rozette qui se joue de la simplicité de ces « béguines » et qui aurait été mieux « à cause du bonheur qu'elle avait eu, disait-on, d'aller à confesse avec moi¹¹⁶ ». La situation sera prolongée par la venue au couvent de l'ami docteur en Sorbonne qui avait prêté son vêtement à Thémidore : il ne confessera pas les religieuses qui le trouvent trop laid, ce dont il va rire avec son ami. De son côté Rozette racontera après sa libération qu'elle a eu au couvent « un tartuffe de confesseur qui, la trouvant à son goût, s'était évertué à la convertir¹¹⁷ ». Ces expériences seront oubliées pendant la dernière nuit d'amour due à la déesse de Cythère, où Thémidore déclare : « [...] jamais je ne fus si ardent, et si prodigue dans mes offrandes religieuses¹¹⁸ ».

La subversion ne concerne pas seulement la confession comme sacrement mais elle remet aussi en question la conversion attendue après l'aveu des fautes. Dans la mesure où le plaisir n'est pas coupable, le dénouement s'écarte des chemins attendus. Certes la voluptueuse Rozette « est rentrée en elle-même » en se mariant avec un riche marchand qu'elle aime. Certes elle devrait servir d'exemple « aux filles jeunes et jolies qui sont assez malheureuses pour se livrer au libertinage¹¹⁹ ». Mais il s'agit d'une prudente évolution sociale et non d'une conversion comme dans le roman de Duclos ; elle n'est pas exigée par les valeurs morales, mais plutôt par l'intelligence ou l'esprit de la jeune fille. De son côté Thémidore se mariera comme le souhaite son père dont il est resté proche, et en présence de son ami : c'est aussi de sa part une soumission volontaire à l'ordre familial et sociétal (il répare les dommages financiers ou judiciaires). Il s'agit

115. *Id.*

116. *Id.*

117. *Ibid.*, II, p. 581.

118. *Ibid.*, II, p. 580.

119. *Ibid.*, II, p. 582-583.

d'une évolution naturelle avec le temps qui n'a rien à voir avec une conversion religieuse ; c'est le chemin que suivra Godard d'Aucour un peu plus tard dans sa vie.

Conclusion

Ainsi l'histoire de Thémidore mérite bien de compter parmi les confessions littéraires du XVIII^e siècle. Mais si elle utilise tous les ressorts du genre (l'intimité, le secret), c'est pour mieux les mettre au service d'un éloge du plaisir. Voltaire avait bien perçu ce que l'usage littéraire de la confession avait de subversif quand il écrivait à propos du roman de Duclos : « J'aime mieux ces confessions que celles de saint Augustin¹²⁰. » La subversion de la confession¹²¹ s'opère d'emblée par la publication du livre, par elle-même contraire au silence que devrait garder le destinataire de la lettre-confession. Les mémoires du jeune Thémidore ne prennent aucun recul à l'égard des comportements qu'ils décrivent. Au contraire, ils visent à susciter chez le lecteur le même plaisir que celui des personnages, la confession paraissant un alibi qui rendrait le libertinage plus piquant. En se prenant pour un dessinateur ou pour un peintre, le romancier cherche aussi à atteindre un plaisir esthétique, comme si les sensations se comprenaient mieux dans ces représentations que par le seul langage. La prudence affichée au dénouement trouve un écho dans les précautions politiques de l'auteur qui insère un double éloge de Louis XV¹²². Même le lieutenant de police, Feydeau de Marville, est

120. Au comte d'Argental, 19 janvier 1742, *Correspondance*, éd. Besterman, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, t. II, p. 613.

121. Pour une perspective historique on se reportera à l'analyse de Laurence Tricoche-Rauline qui porte sur le XVII^e siècle dans *Identité(s) libertine(s), L'écriture personnelle ou la création de soi*, Paris, Honoré Champion, 2009 : la confession est faite alors pour des lecteurs choisis et éclairés, on « avoue » des désirs, des appétits et la conversion finale n'est pas une sagesse chrétienne, il s'agit tout au plus d'une prudence.

122. Un vieux militaire « fit noblement le panégyrique de notre illustre monarque ; et peut-être pour la première fois de sa vie, il ne trouva point de contradicteur » (I, p. 505), puis en attendant la libération de Rozette « Je mêlais mes éloges à

présenté comme un sage lorsqu'il conseille au père de ne pas faire d'éclat. Ces précautions n'empêchèrent pas les poursuites. Avec le succès, que confirme la reprise du nom de Thémidore par Voisenon dans *L'Histoire de la Félicité*¹²³, une réputation sulfureuse s'est durablement installée chez ceux qui lisaient le roman sous le manteau, ce qu'atteste la note manuscrite d'un lecteur de Montpellier dans notre exemplaire de l'édition de 1748 : « Ce livre m'a été vendu par l'abbé Ollivier prêtre, logé au faubourg St Guilhem, vulgairement appelé Le Courreau, le 2 août 1782, avec un autre petit volume ayant pour titre *Acajou et Zirphile* [...]. Que direz-vous de l'abbé Ollivier, prêtre ?... »

ceux qu'on faisait de notre auguste monarque duquel, cher marquis, vous me parlez dans toutes vos lettres avec tant de respect, d'admiration et d'amour ; [...] un prince qui égale dès maintenant les Louis XII par son cœur paternel, et les Philippe Auguste par sa valeur. » (II, p. 577) Godard d'Aucour a par ailleurs composé un poème intitulé *Louis XV* (Gallica, [ark:/12148/bpt6k5434640m](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5434640m)) et un ouvrage allégorique qui a pour titre *Bien-Aimé* (Gallica, [ark:/12148/bpt6k1039397](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1039397)).

123. *L'Histoire de la Félicité* fut publiée en 1750 dans le *Mercur*, puis avec l'adresse Amsterdam [Paris] en 1751 (Gallica, [ark:/12148/bpt6k63571670](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63571670)) ; elle contient une « Histoire de Thémidore » : le narrateur évoque pour son fils un mariage arrangé, les erreurs de son père dans son éducation ; il devient homme à bonnes fortunes, puis satisfait des ambitions politiques ; à la fin il choisit la retraite avec un philosophe et retrouve son épouse dont il était séparé.

LA CONFESSIOIN DANS L'HISTOIRE DE MA VIE DE GIACOMO CASANOVA

Un modèle paradoxal

JEAN-LOUIS HAQUETTE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL (EA 3311)

MÊME SI l'*Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova est une œuvre qui n'appartient pas au genre romanesque, elle m'a semblé pouvoir interroger la question de la confession en lien avec les textes licencieux. Si le texte de Casanova est singulier, puisque comme le constatait René Démoris : « il n'exist[ait] pas de mémoires vrais d'un libertin avéré publiés à l'époque¹ », il entretient avec le corpus romanesque licencieux de nombreux liens. Et Casanova pourrait souscrire à la déclaration du personnage de Duclos, le Comte de ***, à l'exception de la pseudo-finalité morale affirmée :

1. René Démoris, « Introduction », in Casanova, *Mémoires 1744-1756*, Paris, Garnier Flammarion, 1977, p. XXXVI.

Pour vous convaincre de ce que j'avance, il m'a pris envie de vous faire le détail des événements et des circonstances particulières qui m'ont détaché du monde ; ce récit sera une confession fidèle des travers et des erreurs de ma jeunesse qui pourra vous servir de leçon².

Les schémas narratifs qui informent l'écriture de l'aventurier vénitien sont d'ailleurs fréquemment de nature romanesque, comme l'ont noté de nombreux casanovistes³. C'est ainsi que Marie-Françoise Luna écrit, dans *Casanova mémorialiste* :

[...] c'est bien à la veine libertine de Duclos que se rattache le projet de l'*Histoire de ma vie*. [...] Un abîme sépare au demeurant la mineur de ce roman liste du foisonnement romanesque des Mémoires casanoviens⁴.

Bien que rédigée à la toute fin du siècle des Lumières (entre 1792 et 1797) et publiée plus tardivement encore⁵, l'*Histoire de ma vie* fait donc tout à fait système avec les textes licencieux du XVIII^e siècle et plus particulièrement avec la forme narrative de la confession que ceux-ci adoptent souvent.

Je voudrais essayer de montrer ici que cette forme est centrale dans le dispositif énonciatif de l'*Histoire de ma vie*. On a souvent travaillé, à juste titre, sur la complexité de l'appartenance générique du texte majeur de Casanova, entre mémoires, autobiographie et fiction⁶, mais on a moins souvent souligné le rôle modélisateur de

2. Duclos, *Confessions du Comte de **** [1741] (Gallica, ark:/12148/cb30365506s), in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousson, Paris, Laffont, 1993, p. 182.

3. Voir par exemple Helmut Watzlawick, « Mémoires et thérapie : les anti-confessions de Casanova », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, n° 41, 1997, p. 281-311 et Jean-Christophe Igalens, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Garnier, 2013.

4. Marie-Françoise Luna, *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998, p. 110. On notera que le récit de Casanova est considéré comme plus romanesque que la fiction de Duclos. Le premier chapitre de la 2^e partie de l'ouvrage s'intitule « "Confessions" d'un libertin » (p. 205-229). Il concerne surtout la question du libre-arbitre.

5. 1960 pour une première édition du manuscrit original, et entre 2013 et 2018 pour une véritable édition universitaire.

6. Voir J.-C. Igalens, *op. cit. passim*.

la confession, dans tous les sens du terme, à partir notamment de son sens sacramentel. Je m'appuierai ici notamment sur les analyses assez peu diffusées en France de Francesca Serra dans son *Casanova autobiografo*⁷ et sur un article de Gérard Lahouati, concernant le rapport à Rousseau⁸.

J'aborderai d'abord le motif de la confession sacramentelle, pour situer ensuite la confession dans le projet d'écriture, dans son rapport bien sûr aux *Confessions* de Rousseau. Ce qui caractérise le texte de Casanova, au-delà de son aspect le plus connu – le récit des conquêtes féminines –, c'est sa complexité textuelle et interprétative, le feuilletage du sens, dans lesquels le schème de la confession me semble jouer un rôle important.

La confession sacramentelle

Parmi les références à cette pratique caractéristique du catholicisme, qui intervient dans des contextes divers de l'*Histoire de ma vie*⁹, je retiendrai d'abord, assez logiquement, la première, parce qu'elle revêt une valeur particulière. Il s'agit du deuxième souvenir d'enfance, après la scène bien connue chez la sorcière de Murano, qui guérit le jeune Casanova de ses saignements de nez chroniques. On pourrait le qualifier de « second premier souvenir », tant il possède une valeur inaugurale et de fortes résonances littéraires. L'aveu d'un forfait commis dans l'enfance est un *topos* du récit de vie, et plus particulièrement du genre des confessions, inauguré par saint Augustin et subverti par Rousseau. Le passage peut se souvenir à la fois du vol des poires chez Augustin (*Confessions*, Livre II, chap. 5) et du vol du

7. Francesca Serra, *Casanova autobiografo*, Venise, Marsilio, 2001.

8. Gérard Lahouati, « Du citoyen de Genève au citoyen de Venise, Jacques-Jérôme Casanova juge de Jean-Jacques Rousseau », in Jacques Domenech (dir.), *Autobiographie et fiction romanesque. Autour des Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres, 1996, p. 27-47.

9. Elle joue par exemple un rôle important dans l'histoire de Bettina, une des premières intrigues amoureuses de Casanova.

ruban chez Rousseau (*Confessions*, Livre II). Par sa brièveté, il est plus proche du premier ; par le processus d'accusation d'un innocent pour se disculper, il est directement lié au second.

Casanova, attiré par un « cristal brillanté » dans l'atelier paternel, ne peut résister à l'envie de s'en emparer ; mais lorsque son père se met à le rechercher, il le glisse subrepticement dans la poche de son frère, qui sera puni à sa place¹⁰. Le forfait fait l'objet d'une double « confession », sous la forme d'un aveu au frère d'abord, aveu qui eut des conséquences catastrophiques :

Trois ou quatre années plus tard, j'eus la bêtise de me vanter à lui-même de lui avoir joué ce tour. Il ne me l'a jamais pardonné, et il a saisi toutes les occasions de se venger. (*HDMV*, I, p. 28)

L'aveu de la faute n'obtient ici nul pardon, mais déclenche une logique de vengeance, qui perturbe définitivement la relation fraternelle... d'où la qualification : « j'eus la bêtise de ». Il ne semble pas non plus que Casanova éprouve beaucoup de remords, puisqu'il se « vante » et considère qu'il s'agit seulement d'avoir « joué un tour ». Il faut croire que le frère ne l'entendait pas ainsi, mais comme une cruelle trahison... De façon très intéressante, la rédaction du souvenir ne s'arrête pas là, mais se clôt avec une autre confession, sacramentelle celle-ci :

Dans une confession générale, ayant déclaré au confesseur ce crime avec toutes ses circonstances, j'ai gagné une érudition qui me fit plaisir. C'était un jésuite. Il me dit, que m'appelant Jacques, j'avais vérifié par cette action la signification de mon nom ; car Jacob voulait dire en langue hébraïque supplanté. Par cette raison Dieu avait changé le nom de l'ancien patriarche Jacob en celui d'Israël, qui veut dire voyant. Il avait trompé son frère Esäü. (*HDMV*, I, p. 28)

10. Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. J.-C. Igalens et E. Leborgne, Paris, Laffont, 2013-2017, vol. 1, p. 28. Toutes les références à l'*Histoire de ma vie* sont données dans cette édition (désormais *HDMV*).

Ce qui est inattendu ici, c'est que la scène de confession générale qui sert de clausule conduise, paradoxalement, non pas à la pénitence, mais à la dénomination disculpante du protagoniste : Giacomo est par nature onomastique un « supplanté », selon le modèle du Jacob biblique. On pourrait ne voir dans ce récit qu'une pointe humoristique, ou une pique anti-jésuite ; mais comme il s'agit de la pratique de la confession générale (par opposé à particulière), c'est-à-dire le récit des péchés de toute une vie, il est difficile de ne pas y trouver aussi une figuration de l'entreprise même de l'*Histoire de ma vie*, qui s'inscrit dans une tradition religieuse en même temps qu'elle en subvertit la pratique¹¹.

On retrouve cela à une autre échelle et avec une portée plus structurante dans un passage du tome VI (année 1760). Victime de tricheurs au jeu, à la façon de l'arroseur arrosé, Casanova veut leur intenter un procès, mais c'est lui qui se retrouve finalement mis aux arrêts, dans son auberge à Stuttgart. Il s'en évade grâce à ses amis comédiens italiens et se réfugie en Suisse, à Zurich. S'ouvre ensuite une séquence narrative qu'on pourrait nommer la « confession helvétique » et qui a pour centre l'abbaye d'Einsiedeln. Francesca Serra en a bien montré l'importance : en choisissant d'ouvrir son étude par une analyse détaillée de ce chapitre du tome VI, elle lui donne en effet une dimension représentative et structurante, dans la perspective qui est la sienne, celle d'une tension entre le dedans et le dehors de la société¹². C'est qu'il s'agit d'un moment où la volonté de fuir le monde se manifeste avec force dans le récit de vie de Casanova.

-
11. On est ici finalement assez loin de l'énonciation rousseauiste, qui malgré le titre *Confessions*, renvoyant à la tradition augustinienne, s'inscrit hors de l'institution religieuse et instaure un régime laïcisé de l'aveu. Ce qui explique l'ellipse ou la minoration fréquente de l'intertexte augustinien dans les études rousseauistes (que ce soit chez Ph. Lejeune, ou chez J. Starobinski).
 12. Francesca Serra y voit le motif de « l'entrée en solitude » de « l'homme répandu » (en français dans le texte) qu'elle considère à juste titre comme capital chez Casanova (*op. cit.*, p. 4). Marie-Françoise Luna, évoque aussi rapidement le passage (*op. cit.*, p. 217-218) et rappelle la récurrence de la tentation monastique (note 48, p. 219) chez Casanova.

Cela commence par un mouvement de retour sur soi :

[...] je m'abandonne à des réflexions sur ma situation actuelle, et sur ma vie passée. Je rappelle à ma mémoire mes malheurs, et mes bonheurs, et j'examine ma conduite. Je trouve de m'être attiré tous les maux qui m'ont accablé et d'avoir abusé de toutes les grâces que la Fortune m'a faites. Frappé par le malheur, que je venais de sauter à pieds joints, je frissonne ; et je décide de finir d'être le jouet de la Fortune sortant entièrement de ses mains. (*HDMV*, II, p. 352)

Tous les termes de l'examen de conscience sont présents, jusqu'à la transposition du vocabulaire religieux (« abuser de toutes les grâces ») et à la décision de « conversion » (« sortir entièrement de ses mains ») sans pour autant qu'il n'y ait pour l'instant aucune référence à l'institution de la confession ni au dieu chrétien, remplacé par la Fortune... Suit un rêve de vie idyllique, qui va se réaliser le lendemain : « il me paraissait de jouir dans une belle campagne dont j'étais le maître, d'une liberté qu'on cherche en vain dans la société » (*HDMV*, II, p. 352). Si Casanova a recours au motif du rêve prémonitoire, c'est bien sûr, aux yeux du lecteur contemporain, pour souligner la portée symbolique de ce qui va suivre¹³.

Marchant à l'aventure, en suivant un chemin tracé d'ornières, il finit par arriver devant une majestueuse abbaye, celle d'Einsiedeln, dont on a du mal à croire qu'il ignorât tout à fait l'existence, étant donnée sa célébrité. Quoiqu'il en soit, il visite l'église abbatiale, jusqu'à la sacristie, où il rencontre l'abbé¹⁴ qui lui détaille les beautés de son monastère et l'invite à déjeuner.

Ici commence une scène typique de l'*Histoire de ma vie* : Casanova donne aux autres ce qu'ils attendent : il endosse, face à un abbé, le rôle du pèlerin qui vient expier ses péchés. Il ne s'agit pas tout à fait d'un rôle de composition, puisque notre personnage était détermi-

13. Il est impossible bien sûr d'en établir la véracité, et comme souvent chez Casanova, les schémas romanesques, assez peu vraisemblables, servent de moyen de dire par la fiction une vérité existentielle

14. Il s'agit de Nicolas Imfeld qui fut pendant près de quarante ans, de 1734 à 1773, abbé du monastère d'Einsiedeln, chef d'œuvre du baroque helvétique.

né, depuis la veille, à sortir des mains de la Fortune... À table, cette double détermination – sa tendance à la complaisance et sa volonté de changer de vie – lui inspire de demander à l'abbé d'entendre sa confession générale... De façon significative, Casanova a recours de nouveau, comme pour évoquer son arrivée à Zurich¹⁵, à l'expression « tombé des nues » :

Je lui dis que j'étais Vénitien, garçon, et que j'accepterais les lettres dont il voulait m'honorer après que je lui aurais dit qui j'étais, dans une conférence secrète que j'espérais d'avoir avec lui, où je lui communiquerais toutes les affaires regardant ma conscience. Voilà comment je me suis engagé à me confesser à lui sans en avoir eu la pensée avant l'instant. C'était ma marotte. Il me paraissait de ne faire que ce que Dieu voulait, lorsque j'exécutais une idée non préméditée tombée des nues. (*HDMV*, II, p. 355)

L'attribution à Dieu de ce mouvement est très nette cette fois, mais elle est médiatisée par la subjectivité. Plusieurs lectures sont possibles. L'une conduirait à établir une assimilation entre Dieu et le hasard, dans une vision matérialiste du monde ; mais on peut aussi considérer que c'est une vision superstitieuse de l'existence qui se manifeste ici (avec la distance moqueuse sans doute du rédacteur âgé des mémoires) ; on peut enfin faire l'hypothèse d'un Casanova finalement chrétien, mais d'un christianisme très idiosyncrasique, ou typique d'une époque où les oppositions entre foi et superstition, croyance et irréligion n'étaient pas forcément si tranchées que cela¹⁶.

Quoiqu'il en soit, la logique de la complaisance, qui permet à Casanova de profiter de l'occasion présente, et celle du changement de vie, conduisent le protagoniste à exprimer son désir, après sa confession, de se faire moine¹⁷. Le lecteur devine assez vite que le projet tournera court... mais cela ne lui enlève pas sa portée, comme

15. *HDMV*, II, p. 352.

16. On retrouverait encore quelque chose de cela chez Guareschi, dans le *Petit Monde de Don Camillo*, avec le catholicisme paradoxal du communiste Peppone.

17. Il ne faut pas oublier que Casanova commence sa carrière publique comme jeune prédicateur à succès...

le souligne justement Francesca Serra¹⁸. Il nous semble que cette portée n'est pas seulement existentielle, mais aussi, et peut-être surtout, littéraire. Le récit de la confession est en effet à bien des égards métonymique de l'entreprise globale du récit de vie :

C'est dans ce moment-là, qu'il me vint envie de me faire moine, mais je ne lui ai rien dit. Je l'ai seulement prié de me conduire dans son cabinet, où je lui ferai une confession générale de mes égarements pour pouvoir le lendemain, absous de tous mes crimes, prendre la sainte Eucharistie et il me mena d'abord dans un petit pavillon où il ne voulut pas que je me misse à genoux. Il me fit asseoir vis-à-vis de lui et en moins de trois heures je lui ai conté une quantité d'histoires scandaleuses, mais sans grâce, puisque j'avais besoin d'employer le style d'un repentir, quoique, lorsque je récapitulais mes espiègleries, je ne me trouvasse pas en état de les réprouver. Malgré cela il ne douta pas de mon attrition : car selon lui et plus encore selon moi, sans la grâce, il était impossible de sentir la contrition. (*HDMV*, II, p. 356)

Il y a ici presque une mise en abyme de l'œuvre elle-même, mise en abyme légèrement décalée, comme lorsqu'Homère fait tisser à Hélène l'*Iliade* (chant III) ou raconter aux sirènes l'*Odyssée* (chant IX). En effet, ce qu'entend l'abbé, c'est, en partie, ce que nous lisons, la vie de l'aventurier vénitien ; on notera d'ailleurs que le cadre n'est pas celui du confessionnal, mais d'un agréable pavillon, et que le pénitent n'est pas agenouillé. La narration continue que suppose la confession générale se rapproche donc beaucoup de l'*Histoire de ma vie*, mais, comme le note Casanova, sans la « grâce » du récit, car il faut adopter « le style d'un repentir ». Le double jeu sur le mot « grâce » est savoureux ; il s'agit bien sûr des agréments de la narration, mais aussi de la grâce divine, qui ne semble pas avoir touché un Casanova bien peu repentant, et qui, à la manière d'un romancier libertin, enchaîne « une quantité d'histoires scandaleuses ». Cela dit, la clause, qui vise à faire sourire, est aussi mi-sérieuse : elle

18. F. Serra, *op. cit.*, p. 12-13.

renvoie à la différence entre l'attrition, qui naît d'une décision personnelle, et la contrition, qui nécessite l'action de la grâce divine...

La confession joue un rôle de modèle, mais un modèle paradoxal, puisqu'il s'agit d'une confession dans laquelle le pénitent s'absout lui-même avant d'obtenir le pardon sacramentel... non seulement la grâce divine ne lui fait pas sentir une vraie contrition, mais il ne se reproche pas vraiment ses actes qu'il qualifie d'égarements (ce qui les relie au thème de l'erreur) puis d'espiègleries (ce qui les relie au thème de la plaisanterie, déjà présent dans le récit du brillant volé). Cependant, lorsque Casanova parlait quelques lignes plus haut de « scélératesses », il adoptait la vision de l'abbé, mais aussi, de façon plus surprenante, l'image qu'il croit qu'on a de lui quand on le rencontre :

Il joint alors les mains, et les élève en gardant en haut, comme pour remercier Dieu de m'avoir touché le cœur pour aller en pèlerinage porter là mes scélératesses, car à dire vrai j'ai toujours eu l'air d'un grand pécheur. (*HDMV*, II, p. 354)

On serait tenté de filer l'image : lorsque celui qui a l'air d'un grand pécheur raconte sa vie, il ne peut faire qu'une confession...

Après la confession, Casanova déclare son projet de se faire moine, pour échapper à la Fortune, et développe une rêverie de retrait du monde au sein d'une bibliothèque¹⁹. L'abbé, qui, pour être d'un naturel confiant, ne manquait visiblement pas complètement de discernement, lui demanda quinze jours pour lui répondre... La rencontre par Casanova d'une belle amazone, avec qui il ne couchera qu'en rêve, suffit à lui faire renoncer à son projet... Il n'en demeure pas moins que la séquence ne relève pas que de l'anecdote plaisante.

Le vieux Casanova, bibliothécaire à Dux, accomplit d'une certaine façon, mais contraint par la nécessité, ce projet d'échapper à

19. « J'ai cru de voir que j'étais dans le véritable endroit où je pourrais vivre heureux jusqu'à ma dernière heure ne donnant plus aucune prise à la Fortune. [...] Pour être heureux, il me paraissait qu'il ne me fallait qu'une bibliothèque et j'étais sûr qu'on me la laisserait faire à mon choix, une fois que j'en ferais un don au monastère, ne m'en réservant que le très libre usage pendant toute ma vie. » (*HDMV*, II, p. 358)

la Fortune... Selon Maxime Rovere, l'aventurier avait d'abord pensé retourner à Einsiedeln, mais accepta finalement la proposition du comte de Waldstein²⁰.

L'épisode de la confession d'Einsiedeln renvoie au projet d'écriture sur soi, qui, dès l'origine, est envisagé par Casanova sous les espèces de la confession.

Confession et projet d'écriture

Le projet d'écrire sur soi naît de la transposition écrite du récit oral de la fuite de la prison des plombs de Venise (1756), récit que Casanova fit pendant trente ans, avant de le publier (en 1787) ; la raison qu'il invoque, de façon plaisante, est qu'il n'a plus assez de dents pour bien raconter... Dès cette *Histoire de ma fuite*, c'est sous la forme d'une confession qu'il envisage l'écriture autobiographique :

Vous devez me vouloir du bien, mon cher lecteur, car sans nul autre intérêt que de vous amuser, et sûr de vous plaire je vous présente une confession. Si un écrit de cette espèce n'est pas ce qu'on appelle une véritable confession il faut le jeter par la fenêtre, car un auteur qui se loue n'est pas digne d'être lu ; je sens dans moi-même le repentir et l'humiliation ; et c'est tout ce qu'il faut pour que ma confession soit parfaite ; mais ne vous attendez pas à me trouver méprisable : une confession sincère ne peut rendre méprisable que celui qui l'est effectivement, et celui qu'il l'est est bien fou s'il la fait au public, dont tout homme sage doit aspirer à l'estime²¹.

20. Maxime Rovere, *Casanova*, Paris, Gallimard, 2011, p. 75. Pour Guillaume Simiand, c'est lors de ce séjour en Suisse que Casanova adopta le nom de Seingalt, qui serait une corruption de Saint-Gall, autre abbaye helvétique célèbre (« Casanova et le nom Seingalt », *Dix-huitième siècle*, n° 44, 2012, p. 561-579, [doi:10.3917/dhs.044.0561](https://doi.org/10.3917/dhs.044.0561)). Cela témoignerait de l'importance de la « confession helvétique »...

21. *Histoire de ma fuite*, Leipzig, Le Noble de Schönfeld, 1787, p. 12 (édition de 1788 sur Gallica, ark:/12148/btv1b86133654).

Le passage ne compte pas moins de quatre occurrences du terme confession, dont trois sont accompagnées d'une adjectivation : « véritable » confession, parce que l'auteur avoue ses fautes, confession « parfaite », parce que l'auteur éprouve du repentir et rougit de ses fautes, confession « sincère », parce qu'il dit la vérité sans devenir méprisable pour autant. On notera, à la différence de la confession d'Einsiedeln, la présence affirmée du repentir. Marie-Françoise Luna souligne la fréquence des ces « crises de conscience » chez Casanova et en donne une dizaine d'exemples²². La disculpation n'est cependant pas très loin non plus :

Je suis donc certain que vous ne me mépriserez pas. Je n'ai jamais commis des fautes que trompé par mon cœur ou tyrannisé par une force abusive d'esprit, que l'âge seul a pu dompter ; et c'est assez pour me faire rougir : les sentiments d'honneur, que me communiquèrent ceux qui m'ont appris à vivre, furent toujours mes idoles²³.

Tout cela relève aussi d'une stratégie face au futur public ; elle allie de façon complexe le désir d'être lu et la fierté de dire la vérité, même au risque d'être condamné, le repentir et l'auto-absolution... Tout Casanova est dans ces tensions :

Pour me captiver le suffrage de tout le monde, j'ai cru de devoir me montrer avec toutes mes faiblesses tel que je me suis trouvé moi-même, en parvenant par-là à me connaître : j'ai reconnu dans mon épouvantable situation mes égarements et j'ai trouvé des raisons pour me les pardonner : ayant besoin de la même indulgence de la part de ceux qui me liront, je n'ai voulu leur rien cacher, car je préfère un jugement fondé sur la vérité, et qui me condamne, à un qui pourrait m'être favorable fondé sur le faux²⁴.

Les schèmes de l'examen de conscience et de la confession demeurent structurant, en deçà de l'instrumentalisation et au-delà

22. M.-F. Luna, *op. cit.*, note 5, p. 206.

23. *Histoire de ma fuite*, *loc. cit.*

24. *Idem*, p. 17-18.

de la subversion revendiquée. Si l'on reprend la terminologie de Philippe Lejeune, on pourrait dire que la confession est la forme que prend chez Casanova le « pacte autobiographique », cet engagement d'authenticité pris devant le lecteur. La prégnance du schème est telle qu'on le retrouve quasi inchangé lorsque Casanova évoque un futur récit de l'ensemble de sa vie. C'est bien comme une confession qu'il l'envisage²⁵ :

Ou mon histoire [*de tout ce qui m'est arrivé en dix-huit ans que j'ai passés parcourant toute l'Europe*] ne verra jamais le jour, ou ce sera une vraie confession. Elle fera rougir des lecteurs qui n'auront jamais rougi de toute leur vie, car elle sera un miroir dans lequel de temps en temps ils se verront ; et quelques-uns jetteront mon livre par la fenêtre, mais ils ne diront rien à personne et on me lira ; car la vérité se tient cachée dans le fond d'un puits ; mais lorsqu'il lui vient le caprice de se montrer, tout le monde étonné fixe ses regards sur elle, puisqu'elle est toute nue, elle est femme et toute belle²⁶.

Il s'agit d'une confession subvertie, puisqu'elle échappera au secret du confessionnal, pour s'étaler sur la place publique. De la confession sacramentelle, elle conservera la révélation de l'intime, le contenu immoral et l'exigence de vérité. La métonymie traditionnelle de la rougeur renvoie au caractère peccamineux du contenu, mais aussi à l'effet miroir que revendique Casanova : il considère, comme Montaigne, qu'il « porte en lui la forme entière de l'humaine condition », et que ses « égarements » sont ceux de tout un chacun. Cela renvoie autant à une anthropologie libertine (je dis tout haut les turpitudes de tous) qu'à une *captatio benevolentiae*... (vous ne me jetterez pas la première pierre). Casanova insiste particulièrement sur la vérité de la confession, en reprenant l'allégorie de la *nuda veritas*, qui remonte à *La Calomnie d'Apelle* de Botticelli²⁷. L'érotisation

25. Ce qui montre que l'*Histoire de ma fuite* est bien l'embryon de l'*Histoire de ma vie*.

26. *Id.*, p. 274.

27. Martine Vasselín, « Le corps dénudé de la Vérité », *Rives nord-méditerranéennes*, n° 20, 2008, p. 77-91 ([doi:10.4000/rives.2363](https://doi.org/10.4000/rives.2363)).

sous-jacente de la vérité, avec un rythme ternaire insistant (« elle est toute nue, elle est femme et toute belle ») est assez caractéristique du caractère provocateur du texte qui, d'une manière finalement assez rousseauiste, jette la vérité à la face du lecteur.

C'est que, dès cette *Histoire de ma fuite*, Rousseau et ses *Confessions*, publiées depuis quelques années, sont à l'horizon de l'écrivain. Les premiers mots de l'avant-propos renvoient à Rousseau :

J. Rousseau, fameux relaps, écrivain très éloquent, philosophe visionnaire, jouant la misanthropie et ambitionnant la persécution, écrit un avant-propos à sa nouvelle Héloïse, qui est unique : il insulte le lecteur et ne l'indispose pas²⁸.

Comme on le voit, le rapport à Rousseau est complexe²⁹ ; la condamnation, marquée par une acrimonie d'expression, cache mal un mélange d'admiration et d'envie. Le succès du roturier qui accède à la gloire, de façon posthume, en partie par son récit de vie, fascine Casanova. Ce dernier condamne cependant sans appel les *Confessions* de Jean-Jacques : « Je ne donnerai pas à mon histoire le titre de confessions, car depuis qu'un extravagant l'a souillé, je ne puis plus le souffrir ; mais elle sera une confession, si jamais il en fut³⁰. »

Casanova n'apprécie pas le style de Rousseau, qu'il considère artificiel³¹, le soupçonne de simulation, comme on l'a vu, et pense surtout que ses aveux intimes l'ont rendu méprisable, reproche auquel il considère pouvoir échapper : « une confession sincère ne peut rendre méprisable que celui qui l'est effectivement, et celui qu'il l'est est

28. *Histoire de ma fuite*, *op. cit.*, p. 11.

29. Cf. G. Lahouati, art. cit., Helmut Watzlawick, art. cit. et M.-F. Luna, *op. cit.*, p. 120-123.

30. *Histoire de ma fuite*, *op. cit.*, p. 275.

31. « [...] l'auteur que je viens de nommer, qui n'écrivait pas comme on parle, et qui au lieu de décider en conséquence d'un système, il prononçait des aphorismes résultant d'un enchaînement casuel de ses chaudes circonlocutions, et non pas de la froide raison : ses axiomes sont des paradoxes faits pour faire éternuer l'esprit : passés à la coupelle de l'entendement, ils se dispersent en fumée ». *Histoire de ma fuite*, *op. cit.*, p. 11.

bien fou s'il la fait au public, dont tout homme sage doit aspirer à l'estime³². »

Le modèle de la confession demeure actif dans l'*Histoire de ma vie* et se retrouve dans la préface de 1797 avec les mêmes composantes : l'idée d'une véritable confession générale, l'alliance oxymorique de l'aveu et de l'auto-disculpation (fig. VI). L'accent est cependant différent :

Malgré le fonds de l'excellente morale, fruit nécessaire des divins principes enracinés dans mon cœur, j'ai été toute ma vie la victime de mes sens ; je me suis plu à m'égarer, j'ai continuellement vécu dans l'erreur, n'ayant d'autre consolation que celle de savoir que j'y étais. Ainsi j'espère, cher lecteur, que, bien loin de trouver dans mon histoire le caractère d'une impudente jactance, vous n'y trouverez que celui qui convient à une confession générale, sans que dans le style de mes narrations vous trouviez ni l'air d'un pénitent, ni la contrainte de quelqu'un qui rougit d'avouer ses fredaines. Ce sont des folies de jeunesse ; vous verrez que j'en ris, et, si vous êtes bon, vous en rirez avec moi. (Préface in *HDMV*, I, p. 5-6)

Ce qui domine ici, c'est la revendication de la conscience assumée de l'erreur, l'invétération de la faute, si l'on utilise le vocabulaire des confesseurs. C'est alors la lucidité sur soi qui (à la différence de Rousseau sous-entend Casanova) permet au récit de vie d'échapper à « l'impudente jactante » et de ressembler, paradoxalement, à une confession générale. Mais celle-ci évite l'absence de « grâce » du récit pénitent, puisqu'il ne s'agit, toujours aux yeux de Casanova, que de « fredaines », de « folies de jeunesse », des péchés véniels en somme. C'est donc finalement le rire qui doit valoir absolution, car c'est bien aussi de cela qu'il s'agit...

Dans la correspondance contemporaine de la rédaction de l'*Histoire de ma vie*, mais antérieure à la rédaction de la préface, en 1797, confession et rire sont déjà liés, avec une dénégation plus radicale du repentir :

32. *Histoire de ma fuite*, op. cit., p. II.

Pour ce qui regarde mes mémoires, plus l'ouvrage avance, plus je me vois convaincu qu'il est fait pour être brûlé. [...] Je dis tout, je ne m'épargne pas, et cependant je ne peux pas, en homme d'honneur, donner à mes Mémoires le titre de confessions, car je ne me repens de rien, et, sans le repentir, vous savez qu'on ne peut pas être absous. Vous croirez donc que je me vante ? Point du tout, je narre à l'air pour me faire rire³³.

Le rire semble bien déplacé dans une confession... il pourrait même apparaître comme satanique. Ce serait forcer le texte, car ce rire est d'abord libérateur : il absout Casanova et même temps le libère, en exorcisant le passage inexorable du temps. C'est ce rire qui finalement sépare radicalement Casanova de Rousseau. D'ailleurs, au détour d'un passage de son récit, lorsque le Vénitien renonce à faire un dictionnaire des fromages, comme Rousseau renonça à son dictionnaire de botanique, il écrit : « Mais l'éloquent Rousseau n'avait ni l'inclination à rire, ni le divin talent de faire rire. »³⁴

Casanova est à la fois le pénitent et le confesseur, même s'il ne perd en fait jamais de vue un hypothétique public, dont il espère l'absolution par le plaisir de la lecture. C'est cette image d'un Casanova lecteur de sa propre vie que transmet d'une certaine façon Auguste Leroux dans une des aquarelles de l'édition de 1932 (fig. VII).

Conclusion : un libertin qui se confesse...

J'espère avoir montré la prégnance non d'un motif, mais plutôt d'une structure, dérivée d'une réalité sacramentelle, dévoyée, mais qui informe, plus que chez Rousseau, le projet d'écriture, et exprime le pacte autobiographique tel que Casanova le conçoit. De la confession générale catholique, il demeure donc le pacte de sincérité,

33. Lettre à J.-F. Opiz, 20 février 1792, in *HDMV*, III, annexes, p. 1194-1195.

34. *HDMV*, II, p. 890.

sans repentir, mais sans amertume non plus. En ce sens la confession casanovienne s'écrit contre les *Confessions* du citoyen de Genève, car Casanova ne se justifie de rien. Cette confession sans repentir³⁵ est bien une confession libertine, qui défie l'autorité, transgresse la règle, mais ne l'abolit pas... puisqu'elle en a besoin pour exister...

L'importance de cette forme d'origine religieuse et catholique est caractéristique d'ailleurs de l'écriture de soi au siècle des Lumières, au-delà de la séparation, souvent fluctuante, entre récit véridique et récit fictionnel. Elle est une des trois composantes que Gérard Lahouati identifie dans l'écriture autobiographique à l'époque de Casanova :

On peut alors se demander dans quelle mesure l'écriture autobiographique n'est pas une manière de triple conduite d'imitation. Imitation de modèles romanesques, d'abord. Imitation, ensuite, des pratiques religieuses (examen de conscience, confessions) qui, dans le cadre d'une laïcisation relative de la pensée, perdent leur caractère de nécessité, effacent l'urgence du rapport à la divinité et laissent le champ libre pour une confession laïque, avec le moi comme source de la parole et comme unique transcendance. Imitation des mémoires aristocratiques, enfin, par des hommes qui n'appartenaient pas à cette caste mais à qui l'éducation avait donné de nouvelles aspirations, une nouvelle conscience d'eux-mêmes³⁶.

35. Cette absence de repentir conduit parfois Casanova à déclarer qu'il ne se confesse pas : « Je ne peux pas dire me confesser, car je ne me sens mortifié par aucun remords ». *HDMV*, I, p. 993 (on a vu cependant aussi la récurrence de scènes de retour sur soi accompagnées d'aveux de culpabilité). Elle conduit aussi Cyril Francès à relativiser l'importance générique de la confession : « Parler de confession ne résout donc pas le problème générique, le terme n'étant revendiqué qu'à moitié ». (« Bilan et perspective sur le genre des mémoires à la fin de l'Ancien Régime, l'*Histoire de ma vie*, de Casanova », in Jean-Jacques Tatin Gouhier, *La Réception des mémoires d'Ancien Régime : discours historique, critique littéraire*, Paris, Le Manuscrit, 2009, p. 173). Il me semble que le modèle, même subverti, demeure prégnant pour caractériser le projet casanovien.

36. Gérard Lahouati, « La voix des masques. Réflexions sur la constitution du genre de l'autobiographie », *Dix-huitième siècle*, n° 30, 1998, p. 209 ([doi:10.3406/dhs.1998.2231](https://doi.org/10.3406/dhs.1998.2231)).

Mais ce tressage de trois traditions, qui caractérise parfaitement l'écriture de l'*Histoire de ma vie*, rend aussi compte à bien des égards des romans libertins mettant en avant dans leur titre ou leur dispositif énonciatif la notion de confession, qui peut alors être utilisée comme un outil heuristique de leur compréhension critique.

LA RÉCEPTION DES TEXTES LICENCIEUX FRANÇAIS

dans le Saint-Empire romain germanique
au XVIII^e siècle

JOHANNES FRIMMEL
Ludwig-Maximilians-Universität München

Traduit de l'allemand par Helga Meise

LA lecture d'œuvres érotiques et pornographiques au XVII^e et au début du XVIII^e siècle était un phénomène transnational, comme la zone de commercialisation de ces ouvrages. Ce lectorat se développa dans les centres urbains européens, notamment Londres, Paris et Amsterdam. Dans les pays germanophones, les vendeurs de lectures érotico-pornographiques privilégiaient l'importation de produits étrangers, qui arrivaient sur le marché soit en langue originale, soit sous forme de traductions, de réimpressions ou de nouvelles éditions. Le commerce de ce matériel littéraire ne s'inscrivait pas dans une activité éditoriale clandestine – contrairement à la France, par

exemple – mais se développait dans la sphère « semi-publique »¹. C'est une particularité qui peut être attribuée au grand nombre de territoires autonomes dans le Saint-Empire romain germanique et à la perméabilité des frontières qui lui était associée.

Dans le Saint-Empire, il n'y avait en effet *de facto* aucune censure uniforme et donc aucune liste unifiée de livres interdits, malgré la commission impériale du livre, qui avait peu d'influence réelle. Les différents territoires du Saint-Empire concevaient et administraient donc la censure de façons diverses ; dans certains endroits, le commerce du livre n'était même soumis à aucune censure. Cela signifiait qu'un même livre pouvait être interdit sur un territoire et autorisé sur un territoire voisin. La coexistence de gouvernements relativement tolérants ou intolérants dans un empire politiquement fragmenté rendait impossible l'interdiction ou même le contrôle systématique de la distribution de la littérature érotico-pornographique. Et cela d'autant plus que la plupart des gouvernements s'abstenaient de restreindre le commerce de transit sur leur territoire. La particularité allemande est par ailleurs qu'un réseau exceptionnellement dense d'imprimeurs, d'éditeurs et de libraires s'est développé dans les petits territoires du Saint-Empire. Le commerce de matériel de lecture « obscène » montre le succès et l'efficacité des stratégies sophistiquées de dissimulation et de contournement de la censure qui étaient employées par les commerçants et les imprimeurs. Par exemple, l'imprimerie de la cour de Rudolstadt a pu devenir un site de production important pour l'érotisme grâce aux conditions régionales. L'étude approfondie de Claudia Tazsus sur l'imprimerie d'ouvrages juridiques de Rudolstadt a montré que, dans le contexte de son système politique, Rudolstadt était une oasis de liberté où la censure ne s'exerçait pas, permettant ainsi l'impression de matériel de lecture érotico-pornographique². Les éditeurs de matériel de lecture érotico-

1. Christine Haug, « 'Literatur aus dem Giftschränk'- Kontexte und Mythen. Buchmarkt- und zensurpolitische Strategien im literarischen Untergrund im Zeitalter der Aufklärung. Ein Forschungsbericht », *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 71, 2017, p. 185-226.
2. Claudia Tazsus, *Die fürstlich privilegierte Hofbuchdruckerei Rudolstadt (1772-1824). Ihre Beziehung zum Verlag Johann Friedrich Hartknoch d. J. und ihre*

pornographique comme Christian Friedrich Himburg à Berlin font imprimer leurs ouvrages à Rudolstadt et les font également livrer par l'intermédiaire de l'imprimerie de la cour³.

Jeffrey Freedman a aussi fait remarquer que la Rhénanie, très fragmentée politiquement, était un bastion du commerce des écrits français permissifs⁴. Ici, le commerce du livre français a également profité du fait que le commerce de transit par le Rhin était une source importante de revenus pour les nombreux petits territoires voisins. En cas de doute, on laissait passer les livres suspects et les taxes étaient ainsi perçues ! Dès lors les livres philosophiques pouvaient descendre le Rhin lentement mais sans être dérangés... C'est ainsi que Louis-François Mettra, libraire et éditeur de journaux originaire de Paris, réussit à établir un commerce florissant dans une ville directement voisine de l'électorat strictement catholique de Cologne⁵. Un autre libraire français important dans la région du Rhin était Charles Fontaine, établi à Mannheim mais originaire de Normandie⁶. Mais de nombreux petits libraires allemands profitaient également de cette situation et participaient au commerce des livres français clandestins.

Quelle a donc été la réception des romans permissifs français au XVIII^e siècle dans l'espace germanophone ? Yong-Mi Quester a distingué plusieurs phases : au début du siècle, les romans français ont été reçus de manière largement impartiale et ont été reconnus comme des modèles. Selon elle, la « conversation spirituelle, distrayante et la présentation psychologiquement différenciée [...] se suffisaient à

Stellung im literarischen Deutschland, 2 vol., Eutin, Lumpeter & Lasel, 2011.

3. Christine Haug, « 'Wer obige Schriften zusammen kauft, erhält solche sehr billig.' Der Berliner Verleger Christian Friedrich Himburg und sein florierendes Geschäft mit erotisch-frivolen Lesestoffen im 18. Jahrhundert », in Johannes Frimmel, Christine Haug, Helga Meise (dir.), «... in Wollust betäubt» – *Unzüchtige Bücher im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert*, Wiesbaden, Harrassowitz, « Buchwissenschaftliche Beiträge » 97, 2018, p. 79-125, p. 114.
4. Jeffrey Freedman, *Books without Borders in Enlightenment Europe. French Cosmopolitanism and German Literary Markets*, Philadelphia, « Material texts », Philadelphia U.P., 2012, chap. IV: « Demand », p. 119-146 (<http://www.jstor.org/stable/j.ctt3fj63n.8>).
5. *Ibid.*, p. 63-72.
6. *Ibid.*, p. 75-85.

elles-mêmes. La littérature pornographique, cependant, est implacablement attaquée⁷ ». L'influence de Crébillon fils et de ses imitateurs est particulièrement forte pendant cette période. À partir des années 1740, la littérature française a été évaluée de façon différente. Bien que sa qualité littéraire et stylistique soit toujours reconnue, son contenu se trouve plus sévèrement considéré. Le roman français est perçu comme inadapté à la tâche de formation de la morale et de l'éthique assignée aux Belles-Lettres. Cette attitude d'abord fondamentalement positive était donc en train de changer avec l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains, pour laquelle Lessing peut servir d'exemple. À partir de ce moment, les « romans immoraux⁸ » français furent considérés comme une expression typique de la mentalité française, et ce dans un sens négatif. L'immoralité devient, pour ainsi dire, la marque de fabrique de la nation française. L'apogée de ce type de réception et de discussion se situe au milieu du siècle. Un article de Lessing dans la *Berlinische Zeitung* de 1751 peut être cité comme typique de cette attitude :

Mais les écrits qui sapent la religion, et qui, parmi les images séduisantes, instillent dans le cœur la convoitise la plus honteuse, sont innombrables chez eux. Une Thérèse philosophe devient prédicatrice de la fornication. [...] Qui connaît tous les autres écrits, où le poison est d'autant plus dangereux qu'il est plus imperceptible ? [...] Par quel malheur peut-on faire à presque toutes les têtes spirituelles de France dans ce domaine un reproche honteux ? Lequel d'entre eux n'a pas écrit quelque chose dont il doit avoir honte en présence des gens vertueux⁹ ?

7. Yong-Mi Quester, *Friivoler Import. Die Rezeption freizügiger französischer Romane in Deutschland (1730-1800). Mit einer kommentierten Übersetzungsbibliographie*, Tübingen, Niemeyer, « Frühe Neuzeit » 116, 2006, p. 56-57 : « Vielmehr kommt die geistreiche frivole Unterhaltung und psychologisch differenzierte Darstellung, für die die Rezensenten noch ein Jahrzehnt zuvor wenig Verständnis hatten, nun zu ihrem Recht. Die pornographische Literatur wird dagegen unnachgiebig angegriffen. »
8. *Ibid.*, p. 47.
9. Lessing, cité d'après *ibid.*, p. 46-47 : « Die Schriften aber, welche die Religion untergraben und unter den lockenden Bildern die schimpflichste Wollust in das Herz flößen, sind bei ihnen unzahlbar. Eine philosophische Therese wird die Predigerin der Unzucht. [...] Wer kennt alle die übrigen Schriften, wo das Gift unmerklicher, aber desto gefährlicher ist? [...] Durch welches Verhängnis geschieht es, daß man faßt

Après 1760, la réception critique décline, ce qui est dû au fait que la production de romans libertins français a aussi diminué. Mais de 1770 à 1800, l'accueil et la discussion s'intensifient à nouveau. La critique peut être divisée en deux grands courants. Quester écrit :

Les romans déclenchent des réactions très différentes de la part des différents groupes d'intérêt : les critiques des magazines des Lumières déprécient les œuvres françaises libérales comme l'incarnation de mauvaises lectures immorales et les considèrent également comme des preuves de la décadence de la société française [...] En revanche, de larges cercles du public littéraire qui s'intéressent à la France et à sa littérature de mode y ont pris goût. Les romans libertins, qui combinent des thèmes frivoles avec une élégance stylistique, sont demandés comme lectures divertissantes et sont donc présentés en détail dans les magazines de divertissement populaires¹⁰.

Les formes de transmission des romans permissifs étaient aussi variées que l'évaluation critique. On peut distinguer un large spectre, allant des traductions fidèles aux adaptations libres. En fonction de l'orientation vers le texte source ou vers le public cible, on peut distinguer les traductions, les traductions libres ou, dans le cas d'une orientation vers le public cible, la réécriture formelle et stylistique, la transposition de genre (par exemple la dramatisation) et, comme phénomène fréquent, la « nationalisation ». Afin d'introduire les romans français dans la culture cible allemande, les paratextes tels que les titres et les préfaces ont joué un rôle essentiel, comme dans la traduction des *Confessions du Comte de****

allen witzigen Köpfen Frankreichs, von dieser Seite, einen schimpflichen Vorwurf machen kann? Welcher von ihnen hat nicht etwas geschrieben, dessen er sich vor Tugendhaften schämen muß? »

10. *Ibid.*, p. 86 : « Die Romane lösen bei verschiedenen Interessengruppen höchst unterschiedliche Reaktionen aus: Die aufklärerische Zeitschriftenkritik wertet freizügige französische Werke als Inbegriff schlechter, immoralischer Lektüre ab und sieht sie zudem als Beleg für die Dekadenz der französischen Gesellschaft an. [...] Dagegen orientieren sich breite Kreise des literarisch interessierten Publikums geschmacklich an Frankreich und seiner Modeliteratur. Libertine Romane, die frivole Themen mit stilistischer Eleganz vereinen, sind als unterhaltende Lektüre gefragt und werden deshalb in populären Unterhaltungszeitschriften ausführlich dargestellt. »

*Écrites de Duclos par lui-même à son ami*¹¹. Il s'agit d'une transmission largement orientée vers la culture d'arrivée. Dans la préface, le traducteur Johann Karl Timaeus décrit brièvement la vie de Duclos et justifie le sens de sa traduction en disant que Rousseau a apprécié le roman parce qu'il était « une introduction à la vie mondaine de Paris¹² ». C'est ce qui ressort également du titre allemand : *Duclos Geständnisse des Grafen von***. Le livre préféré de Rousseau*, traduit après la 6^e édition¹³.

Nous souhaitons présenter de façon plus détaillée une étude de cas, venant de la petite ville franconienne de Schweinfurt. Cet exemple montre comment le commerce de la littérature érotico-pornographique fonctionnait dans le contexte de la diversité territoriale et quels étaient les risques encourus. Il s'agit aussi d'une traduction allemande intéressante d'un livre libertin français. Cet exemple concerne le libraire Jacob Samuel Riedel, contre lequel une enquête judiciaire fut ouverte par le conseil municipal pour la vente de la traduction allemande de *Lyndamine ou l'optimisme des pays chauds*¹⁴. Riedel avait officiellement annoncé *Lyndamine* dans des catalogues et des listes de livres. Il se justifiait en disant que l'annonce de tels livres était une pratique courante chez ses confrères libraires. Cela montre que les collectivités territoriales accordaient une attention différen-

11. Amsterdam [Paris, 1741, [ark:/12148/cb30365506s](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0071-9)] : voir l'article de Helga Meise dans le présent ouvrage, [page 21](#).

12. Quester, *Import, op. cit.*, p. 267 : « *Er wirbt für seine Übersetzung mit der Anekdote, nach der Rousseau den Roman als Einführung in das mondäne Pariser Leben geschätzt habe.* »

13. Riga : Hartknoch 1792. Voir *ibid.*

14. [Gervaise de Latouche ?], *Lyndamine ou l'optimisme des pays chauds*, Londres, M.DCC.LXX.III (une édition de 1794 est consultable sur Gallica, [ark:/12148/bpt6k1512275p](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0071-9)) ; *Lyndamine oder die beste Welt in warmen Landen*. T. 1-2, Londen [sic], 1783 (MDZ, t. 1 [urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0071-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0071-9) et t. 2 [urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0071-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0071-9)). Voir Johannes Frimmel, « Der Handel mit erotisch-pornographischen Drucken in der Provinz: Der Schweinfurter Buchhändler Jacob Samuel Riedel und *Lyndamine* », in Frimmel, Haug, Meise (dir.), «... in Wollust betäubt», *op. cit.*, p. 67-79 ; pour *Lyndamine* Sven Hanuschek, « 'Dieses Zapffenförmige Stück Fleisch' – Geschlechterdifferenz in der deutschsprachigen Pornografie um 1800 », in Christine Haug, Johannes Frimmel, Anke Vogel (dir.), *Erotisch-pornografische Lesestoffe. Das Geschäft mit Erotik und Pornografie im deutschen Sprachraum vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz, « Buchwissenschaftliche Beiträge » 88, 2015, p. 97-III, p. 104-107.

ciée à la production de livres. À Schweinfurt, la vente de cette œuvre érotico-pornographique avait été tout simplement tolérée, mais Riedel reçut ensuite une sévère réprimande.

Éditer dans un espace semi-public reste toujours un exercice d'équilibriste, car les autorités territoriales peuvent intervenir à tout moment et mettre fin au commerce. C'est ce qui se passa à Schweinfurt, après que le puissant évêque de Bamberg et de Würzburg eut déposé une protestation auprès de la petite ville impériale voisine, selon laquelle la *Lyndamine* se répandait sur son territoire. Le conseil municipal de Schweinfurt a alors lancé une perquisition dans la maison et les locaux de Riedel. Cette recherche n'a pas abouti. Dans une enquête antérieure, cependant, Riedel avait admis avoir vendu la *Lyndamine*. Lors de l'interrogatoire, qui a été consigné dans le procès-verbal du conseil municipal de Schweinfurt, il a été déclaré :

On a demandé à M. Riedel s'il avait vendu les *Lyndamines*. À quoi ce dernier répondit : « Ici, dans la ville, il ne les a pas vendus, mais il les a vendus à des étrangers et à des gens qui les désiraient expressément et qui seraient capables de juger un tel livre. Tous les libraires de Leipzig, Berlin, Francfort et Nuremberg l'ont fait, et tous ont même mis l'ouvrage dans leur liste de livres sans être accusé d'aucune responsabilité coupable. Lui-même n'en avait pas d'exemplaire dans sa boutique, mais comme il avait été imprimé à Nuremberg en 1783, si, comme Kundmann l'a décrit plus haut, on lui demandait un exemplaire, il le commandait à Nuremberg comme n'importe quel autre libraire. »¹⁵

Il convient également de dire quelques mots sur l'ouvrage : il s'agit d'une traduction du roman français publié en 1778¹⁶. Comme c'est le cas de la traduction allemande publiée en 1783, l'original avait été publié avec l'adresse de « Londres » et attribué à Gervaise de Latouche (1715-1782)¹⁷, qui passe également pour être

15. Stadtarchiv Schweinfurt RP 148, 10.2. 1794. Vgl. Frimmel, *Handel, op. cit.*, p. 76.

16. Voir note 13.

17. Voir Gervaise de Latouche, *Histoire de dom B***, portier des chartreux*,

l'auteur d'un des romans érotiques-pornographiques les plus connus du XVIII^e siècle, *L'Histoire de dom B*** portier des chartreux* (1741)¹⁸, qui raconte, comme on le sait, la vie du moine dom Bougre *alias* Saturnin, qui combine des récits de débauche homosexuelle et de ruptures des tabous avec des réflexions critiques contre l'Église et la société.

Dans l'introduction de *Lyndamine*, qui est un récit de maison close à la première personne sur le modèle de *Fanny Hill*¹⁹, la narratrice révèle son programme philosophique. Le but de sa narration n'est pas, comme Voltaire dans son *Candide*²⁰, de ridiculiser l'optimisme de Leibniz, qui postulait que nous vivons dans le meilleur des mondes possibles. Elle oppose plutôt la croyance en la raison et la morale à un optimisme axé sur la sensualité et le plaisir :

J'assure le public que [...] mon optimisme n'est point du tout celui du bon Candide ; ce n'est pas même celui des honnêtes gens ajoutée au premier et ennuyeux à la mort [...]. Les pays chauds que je chante sont ceux de la belle nature, et mon optimisme est le plus désiré de mes chers lecteurs²¹.

Dans le roman, la jeune femme décrit d'abord son initiation sexuelle dans un couvent. Après son expulsion du monastère, elle est conduite dans une maison de prostitution ; ses expériences y sont décrites en détail et de manière très explicite. La deuxième partie, beaucoup plus courte, contient les aventures sexuelles que Lyndamine vit après avoir quitté la maison close et être finalement entrée dans une relation publique avec un ecclésiastique. À la fin, il n'y a pas de pu-

éd. Alain Clerval, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, Notice, p. 1104-1120 ; et l'article de Sébastien Hubier dans le présent ouvrage, [page 99](#).

18. *Histoire de dom B***, portier des chartreux, écrite par lui-même*, Rome, Chez Philotanus, [janvier] 1741 (Gallica, [ark:/12148/bpt6k15176871](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-76871)).

19. [John Cleland], *Memoirs Of A Woman Of Pleasure*, 2 vol., London, 1749 (MDZ, vol. 1 [urn:nbn:de:hbz:5:1-723-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-723-9) ; vol. 2 [urn:nbn:de:hbz:5:1-724-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-724-5)).

20. [Voltaire], *Candide ou L'Optimisme*, Genève, 1759 (Gallica, [ark:/12148/bpt6k70445g](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-70445g)).

21. *Lyndamine ou l'optimisme*, *op. cit.*, t. 1, p. 6 ; *Lyndamine oder die beste Welt*, *op. cit.*, t. 1, p. 2.

rification morale, mais un éloge libertin des « terres chaudes », une métaphore pour les organes sexuels et leurs activités lascives. Dans un *addendum*, Lyndamine va jusqu'à indiquer au « lecteur bien disposé » le lieu, fictif, de Frouilleaume, où il peut lui rendre visite « pour se promener dans la belle partie de [s]es terres chaudes²² ».

Entrelacées dans l'intrigue principale, on trouve des digressions et des réflexions qui offrent un espace approprié à la critique religieuse, mais aussi à des digressions érotologiques, comme les statuts de la maison close, des éloges sur les caractéristiques sexuelles primaires et secondaires ou un catéchisme obscène que Lyndamine doit apprendre lorsqu'elle entre dans le bordel de M^{me} Jolicon.

Sur le plan du contenu, l'adaptation allemande suit l'original français, en tenant compte de la culture cible allemande, avec des commentaires ponctuels. Sur le plan linguistique, on observe une tendance à la métaphorisation dans la transcription, alors que l'original français décrit les événements érotiques de manière plus directe et tend à utiliser moins d'images et un vocabulaire plus restreint. Par exemple, une nuit d'amour avec un soldat est brièvement et succinctement énoncée : « Une partie de la nuit fut entrecoupée par des dépenses amoureuses et par des restaurants²³ ». La version allemande, par contre, embellit le passage de façon métaphorique : « Une partie de la nuit fut consacrée à l'amour de Schwelgerey, où mon guerrier ne manquait jamais de poudre, l'autre partie fut consacrée au repos et au rechargement²⁴ ». De plus, l'édition allemande contenait vingt-deux gravures sur cuivre. Il s'agit de regravures et de variations à partir de vingt-et-une gravures sur cuivre qui ne provenaient pas de la *Lyndamine* dans l'original français, puisque celui-ci ne contenait aucune illustration, mais d'une édition de *Dom Bougre* datant de 1776²⁵.

22. *Lyndamine ou l'optimisme*, *op. cit.*, t. 2, postface, [P. 31-32] ; *Lyndamine oder die beste Welt*, *op. cit.*, Nachrede, unpag. [p. 214].

23. *Lyndamine ou l'optimisme*, *op. cit.*, t. 2, p. 15.

24. *Lyndamine oder die beste Welt*, *op. cit.*, t. 2, p. 199.

25. Voir Frimmel, *Handel*, *op. cit.*, p. 68.

Pour terminer, nous voudrions évoquer la situation dans la monarchie des Habsbourg qui différait des autres territoires allemands, mais qui constituait aussi un débouché particulièrement important pour la littérature française licencieuse.

La situation de la monarchie habsbourgeoise, en tant qu'empire relativement centralisé, était différente de celle des nombreux petits territoires du Saint-Empire. Sous le règne de Marie-Thérèse, la pratique de la censure avait été fondamentalement réformée avec la création d'une commission centrale de censure en 1751. Cette institution, dirigée par Gerard van Swieten, s'était efforcée d'assurer un contrôle efficace des importations de livres. Peu à peu, le contrôle de la censure a été retiré aux jésuites au profit de celui de l'État. La Commission de censure de Vienne avait sa sphère d'influence directe à Vienne et en Basse-Autriche, mais ses directives s'appliquaient également aux différentes commissions provinciales, dont certaines existaient antérieurement, alors que d'autres avaient été nouvellement créées. En 1754, un catalogue des livres interdits fut établi, dont la publication s'est poursuivie tout au long de la période du règne de Marie-Thérèse, avec cependant des interruptions. Ces catalogues servaient de base aux contrôleurs qui vérifiaient les livres à la douane et transmettaient les nouvelles publications aux censeurs si nécessaire. Les décisions d'interdiction étaient prises par l'ensemble de la commission de censure²⁶.

Or, même ce système strict avait ses failles et ses exceptions, les ruses habituelles des libraires clandestins étaient également utilisées pour les envois à la monarchie des Habsbourg : emballer la littérature interdite entre des feuilles imprimées au contenu inoffensif ou envoyer les livres par des détours afin de profiter des différents degrés de rigueur des autorités de l'État. Les autorités douanières hongroises et bohémiennes, par exemple, étaient considérées comme moins attentives que celles d'Autriche, et les marchands introduisaient donc de la littérature interdite ou libertine *via* Prague, Presbourg ou Pest,

26. Voir Norbert Bachleitner, *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848*, avec des contributions de Daniel Syrový, Petr Piša et Michael Wögerbauer, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, « Literaturgeschichte in Studien und Quellen » 28, 2017, p. 49-58 : « Die maria-theresianische Zensurkommission. »

par exemple, avant de la transporter à Vienne. Bien sûr, les moyens de soudoyer les douaniers furent également utilisés. Les particuliers, surtout ceux de haut rang, n'étaient contrôlés que sporadiquement et leur importance en tant que plaque tournante du trafic littéraire international ne doit pas être sous-estimée.

Qu'en est-il alors de l'importation de livres français et surtout des livres philosophiques blasphématoires et pornographiques ?

Les libraires français et leurs fournisseurs à l'étranger faisaient une distinction claire entre les livres philosophiques athées ou pornographiques et tous les autres types de livres. En raison du danger accru associé à la distribution des livres interdits, ils demandaient des prix plus élevés, parfois deux fois plus élevés que pour les autres livres. Ils avaient également répertorié les titres des livres philosophiques dans un catalogue spécial qu'ils n'envoyaient qu'à des destinataires dignes de confiance.

Par exemple, la Société Typographique de Neuchâtel (STN) (1769-1793), importante maison d'édition suisse dans les années 1770 et 1780, avait deux catalogues : le premier, imprimé, contenait principalement des réimpressions d'éditions protégées en France et approuvées par les censeurs, et le second, manuscrit, était consacré exclusivement aux livres philosophiques. Grâce aux recherches de Jeffrey Freedman, nous sommes bien informés sur le commerce de la STN avec les pays germanophones. Freedman a également découvert que Vienne était le marché le plus important pour la STN en Europe dans les années 1780. Il y a plusieurs raisons à cela : d'une part, la cour impériale et un grand rassemblement de nobles et de diplomates représentaient du point de vue sociologique un débouché potentiel important pour la littérature française ; d'autre part, sous le règne de Joseph II, la censure avait été clairement libéralisée, bien que l'interdiction de tous les livres philosophiques ait perduré. La raison principale de cette large diffusion réside cependant surtout dans la libéralisation économique du commerce du livre. Contrairement aux libraires privilégiés et protégés de l'époque de Marie-Thérèse, ceux de l'époque Joséphine ont dû se battre pour leur existence dans un marché très compétitif. De ce fait, ils ne pouvaient guère se passer

du commerce lucratif des livres interdits. Environ un quart des livres envoyés à Vienne par la STN étaient des livres philosophiques²⁷.

Les libraires viennois ont commandé à la STN un grand nombre de titres érotiques-pornographiques par petites quantités, entre deux et quinze. Ils n'avaient pas recours au troc, comme le pratiquaient d'autres partenaires commerciaux, mais se faisaient plutôt régler en espèces, ce qui peut s'expliquer d'une part par le fait que la production viennoise de livres ne présentait qu'un intérêt régional, d'autre part par les débouchés assurés de ces produits. Parmi les titres commandés figurent des titres importants de la littérature clandestine comme *Memoirs of A Woman of pleasure/Fanny Hill* [*Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir*]²⁸, *Thérèse philosophe*²⁹, *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes*³⁰, *Histoire de dom B*** portier des chartreux*³¹, *La Pucelle d'Orléans* de Voltaire³², *Le Système de la nature*³³ et *Le Christianisme dévoilé* de Holbach³⁴.

Les plus importants marchands de livres permissifs français à Vienne étaient les frères Jean et Jacques Gay. Leur activité est caractéristique des connexions européennes du commerce des livres secrets. D'abord actifs à Paris et à Strasbourg, ils reçurent l'autorisation de faire le commerce de livres français à Vienne en 1783 ; en 1785, ils obtinrent une licence de commerce et d'impression de livres. Ils firent également des transactions sur le marché de Linz. En 1789,

27. Cf. Jeffrey Freedman, *Lumières on the Danube: The Clandestine French Book Trade in Vienna under Joseph II*. [Manuscrit]. Je remercie l'auteur de m'avoir donné l'occasion de le consulter.

28. Voir [page 92](#), note 19.

29. [Jean-Baptiste Boyer d'Argens], *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Eradice*, La Haye, [1748] (Gallica, [ark:/12148/brtvb8613369s](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/brtvb8613369s)).

30. *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes*, imprimé pour ce Monde, M.DCC.LXXV (Google books, [id=oeRNAAAAcAAJ](https://books.google.com/books?id=oeRNAAAAcAAJ)).

31. Voir [page 92](#), note 18.

32. [Voltaire], *La Pucelle d'Orléans, Poème héroï-comique*, Paris, 1755 (édition publiée à Louvain sur Gallica, [ark:/12148/bpt6k720137](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k720137)).

33. [Paul Henri Thiry de Holbach], *Le Christianisme dévoilé, ou, examen des principes et des effets de la religion chretienne*, London, 1756 [reçte Nancy, 1766] (Gallica, [ark:/12148/cb115444985](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb115444985)).

34. J. B. de Mirabaud [Paul Henri Thiry de Holbach], *Système de la nature ou Des lois du monde physique et du monde moral*, 2 vol., London [reçte Amsterdam], 1770 (Gallica, [ark:/12148/cb43578877x](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb43578877x)).

leur imprimerie viennoise fut fermée car ils exportaient des capitaux hors du pays ; en 1794, le contenu de leur entrepôt fut confisqué. Ils avaient successivement déménagé leur librairie à Varsovie, Moscou et Saint-Pétersbourg³⁵.

Comme le montre un catalogue des frères Gay, les libraires ne faisaient cependant pas grand chose pour dissimuler le fait qu'ils vendaient également des marchandises interdites. Ils les annonçaient même explicitement, mais en prenant des précautions pour que seuls les initiés prennent note de la nature explosive des livres proposés. Dans une annexe à la partie principale du catalogue de leurs livres publiés en 1783, qui contient des titres français et quelques-uns en espagnol et en latin, sont énumérés les auteurs français dits « agréables³⁶ ». On y trouve, bien que souvent avec des titres abrégés sans mention du lieu ni de l'année de publication, des œuvres centrales de la littérature clandestine française, dont les *Bijoux indiscrets* de Diderot³⁷, *Le Sopha* de Crébillon fils³⁸, *Angola* de La Morlière³⁹ et *Félicia* de Nerciat⁴⁰. *La Pucelle* est proposée en trois éditions sous le titre *P. Poème de Voltaire*, dont une édition de luxe avec des gravures pornographiques. Les frères Gay n'approvisionnent pas seulement le marché local avec leurs livres philosophiques, mais aussi les clients hongrois. Vienne était donc la plaque tournante de la diffusion de la littérature française au sein de la monarchie des Habsbourg.

35. Pour les libraires viennois voir Peter R. Frank, *Buchwesen in Wien 1750-1850. Kommentiertes Verzeichnis der Buchdrucker, Buchhändler und Verleger*, Wiesbaden, Harrassowitz, « Buchforschung. Beiträge zum Buchwesen in Österreich » 4, 2008.

36. *Catalogue des livres qui se trouvent chez les frères Gay*, imprimeurs-libraires à la Singerstrasse, n° 927, et sur le Hof, n° 388. Pendant la présente foire, dite *Jubilate*, 1784.

37. [Denis Diderot], *Les Bijoux indiscrets*, 2 vol., Paris, 1748 (Gallica, [ark:/12148/cb39320144f](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb39320144f)).

38. [Claude de Crébillon], *Le Sopha, conte moral*, A Gaznah, De l'Imprimerie du très-pieux, très-clément et très-auguste sultan des Indes. L'an de Hégire M.C.XX. [1742]. Avec privilege du susdit (Gallica, [ark:/12148/cb302852213](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb302852213)).

39. La Morlière, *Angola, histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance*, A Agra, [s. n.], 1746 (Gallica, [ark:/12148/bpt6k101931n](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101931n)).

40. [André Robert Andrea Nerciat], *Félicia ou Mes fredaines*, Londres, 1771 (Gallica, [ark:/12148/cb33390305q](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb33390305q)).

Le fait que les titres du catalogue de l'éditeur aient pu être offerts ouvertement est dû à leur clientèle limitée, la littérature française en éditions coûteuses s'adressant à une élite minoritaire. En fin de compte, cette littérature n'a donc pas été aussi sévèrement persécutée par la censure que les imprimés en langue allemande qui, dans la ville de Vienne à l'époque de Joseph II, s'adressaient aussi aux classes sociales inférieures sous forme de brochures bon marché. Dans ces écrits produits à Vienne, souvent avec l'appui de l'empereur, c'est surtout l'Église et ses privilèges qui étaient vivement attaqués. Plus tard, cependant, la critique fut souvent dirigée contre l'empereur lui-même.

L'exemple de Vienne montre la large diffusion des écrits libéraux français dans le monde germanophone au XVIII^e siècle. Au moment où la Révolution française a éclaté, les formes de littérature interdite qui avaient miné de façon répétée la société de l'Ancien Régime étaient facilement accessibles à Vienne. Alors que les livres philosophiques français importés ne s'adressaient qu'à un cercle restreint de destinataires, principalement à la cour et à la noblesse, les pamphlets politiques, grâce à leur forme peu coûteuse, étaient distribués dans la capitale de l'empire des Habsbourg à toutes les classes alphabétisées.

L'AVEU ET LA CONFESSION

Histoire de deux « pornèmes »,
des Lumières pornographiques
à la pornographie en ligne

SÉBASTIEN HUBIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL (EA 3311)

*Pornography is a space in the social imagination
as well as a media form... interestingly, the issue of
pornography is never very far away from any political¹.*

DEPUIS leur naissance à Berkeley dans les années 1980 sous l'impulsion de Linda Williams – puis de Feona Attwood et de Brian McNair – et plus encore depuis leur légitimation dans les universités de la *Ivy League* au tournant du millénaire, les *porn studies* se sont trouvées marquées par trois controverses qui, directement ou indirectement, concernent les liens entre représentations fictionnelles

1. Laura Kipnis, *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Durham, Duke U.P., 1999, p. 178 ([doi:10.1515/9780822375722](https://doi.org/10.1515/9780822375722)).

de la sexualité et mise en scène de la confession, de l'aveu et de l'intimité.

La première de ces controverses se concentre sur la définition même de la pornographie – ou, plutôt, *des* pornographies, tant cet univers culturel est hétérogène et multiple – selon une méthode contrastive qui vise à la situer au regard d'autres catégories, au demeurant tout aussi flottantes, comme l'obscénité ou l'érotisme, lequel ne serait jamais qu'une pornographie *classique*, au sens où *classicus* désignait le citoyen de première classe. En somme, aux riches érudits les *curiosa* érotiques et aux gueux les vidéos *cheap* de Jacquie et Michel ; aux *happy few* les romans libertins et aux *mighty many* le *porn* en ligne². Si l'on reprend rapidement les traits définitoires mis en avant par les travaux théoriques de Linda Williams, on insistera d'abord sur le fait que la pornographie – dont le premier ennemi n'est pas la morale, contrairement à ce qu'on pourrait croire trop rapidement, mais la pudeur puisque, voulant tout montrer, elle supprime de fait toute distance entre l'intimité et l'autre afin d'assouvir son obsession pour l'authenticité – est une représentation, publique, d'une activité sexuelle explicite visant à susciter chez son consommateur, qu'il soit lecteur ou lectrice, spectateur ou spectatrice, une excitation conduisant au plaisir sexuel. En termes filmiques, cette représentation doit, en outre, être celle d'un acte non simulé (ce qui exclut, par exemple, les scènes de sexe de *L'Amant* [1992] de Jean-Jacques Annaud ou de *La Vie d'Adèle* [2013] d'Abdellatif Kechiche – films qui, au demeurant, sont, l'un comme l'autre, l'adaptation d'autofictions) et elle se trouve de fait marquée par la répétition des scènes de pénétration, par la multiplication des gros plans sur les organes sexuels et l'usage d'un langage cru³. Bien sûr, des différences majeures apparaissent ici

-
2. Cf. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 42 *sq.*
 3. Ce qui explique que les statistiques du site Pornhub mettent en évidence le fait que, globalement, les utilisateurs privilégient les vidéos réalisées ou doublées dans leur propre langue. On constate ainsi dans cette étude que les Français privilégient les recherches suivantes : française, *french*, maman française, beurette. Même chose pour les Indiens (*indian*, *indian college girls*, *indian HD sex*), les

en creux entre images et littératures pornographiques ; ne serait-ce que parce que les ressorts psychologiques à l'œuvre dans la présentation (*Stellung*) et la représentation (*Vorstellung*) de la sexualité diffèrent. Assurément, ce n'est pas la même chose de lire, dans *Le Portier des chartreux* (1741), l'évocation des distractions friponnes de Saturnin et M^{me} Dinville et de regarder, sur grand écran, les ébats exaltés, et prétendument en direct, de Rocco Siffredi et Nikita Bellucci. D'autres différences apparaissent, manifestes : si les romans libertins ont communément recours au monologue intérieur, ou, plus souvent encore, au monologue remémoratif, il n'existe pour ainsi dire pas de vidéos pornographiques en voix-*off* ; et ce, même si c'est là un artifice utilisé depuis peu dans les vidéos Vixen de Greg Lansky et dans les Xconfessions d'Erika Lust, surnommée la « reine du porno féministe⁴ ». Pourtant, d'évidence, il ne suffit pas qu'elle représente les choses du sexe pour qu'une œuvre soit perçue, ni conçue, comme pornographique ; et, même si tous les goûts sont dans la nature, il serait un peu curieux d'être sexuellement excité par les photographies de Jeff Koons ou d'Andrés Serrano – alors qu'il est tout à fait possible de l'être par telle ou telle scène de *L'Amant* ou de *La Vie d'Adèle* que je viens de citer. Est-ce dire que pour qu'il y ait effet-pornographique il faille, comme le suppose Ruwen Ogien, une « intention de l'auteur de stimuler sexuellement le consommateur⁵ » ? Ou bien, au contraire, comme l'avancent Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais,

Italiens (*amatoriale italiano, italiana, amatoriale napoli*).

4. En effet, s'inscrivant dans la méta-pornographie de masse, la réalisatrice suédoise Erika Lust, qui a déjà reçu moult récompenses, fait partie des figures de proue d'une nouvelle vague de cinéastes féministes ayant décidé de s'attaquer à une industrie qu'elles estiment être injustement aux mains d'un pouvoir androcentré. Il s'agit pour elles d'imposer une vision plus exigeante de la pornographie grand public non seulement en proposant des conditions de travail plus sûres aux actrices (qui choisissent leurs partenaires) ou en donnant à des femmes les postes techniques essentiels dans la production et la post-production, mais aussi en imposant de nouveaux modes de narration et de nouvelles histoires valorisant la diversité en termes d'âge, de corps et de sexe – et de sentiments. Pour ses courts métrages, projetés en salle ou diffusés en *streaming* sur son site, Erika Lust choisit ainsi certaines confessions érotiques de ses abonnés qu'elle tourne ensuite dans des films éminemment narratifs dont le meilleur exemple est probablement *Bonni Belle Coming of Age*.
5. Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, Puf, 2015, p. 25 ([doi:10.3917/puf.ogien.2008.01](https://doi.org/10.3917/puf.ogien.2008.01)).

qu'est pornographique toute œuvre qui stimule la *libido* de son « usager, quelle que soit l'intention du créateur⁶ » ? Cette question de l'*intention* pornographique mériterait qu'on lui consacre un ouvrage tout entier. Je noterai simplement ici qu'elle est, comme toujours, quelque peu biaisée et que c'est au lecteur ou au spectateur qu'il revient *in fine* de décider : on peut lire les romans de Sade comme des romans pornographiques, mais aussi comme des romans philosophiques, noirs, fantastiques ou même sensibles. Et même comme des recueils de dissertations philosophiques fondant la subjectivité sur un nécessaire retour à l'état de nature aussi bien que sur le plaisir et la liberté, dans ce qu'elle a de plus extrême. Et l'on peut également regarder *Barbarella* (1968) comme un film pornographique (*soft*) ou comme un film de science-fiction.

Au vrai, la distinction entre érotisme et pornographie – qui, du reste, recoupe des oppositions binaires communes, et socialement connotées, entre l'art et l'industrie, le beau et le laid, le distingué et le vulgaire, le « bon goût » et le « mauvais goût », le désintéressement et la logique marchande, la « richesse » et la « pauvreté » culturelles et intellectuelles, le moral et l'immoral – confine parfois au byzantinisme, et il est pour le moins délicat de tracer « une ligne de démarcation tranchée entre le “noble” (la sexualité poétisée, voilée, métaphorique) et l’“ignoble” (la représentation sexuelle directe, obscène, *hard*)⁷ ». Pareillement, il me semble assez hasardeux, au fond, de faire, à coup sûr du moins, le départ entre des fictions piquante, galante ou frivole – toutes étant littéralement obscènes au sens où elles se félicitent de mettre en pleine lumière ce que la morale demande de tenir à l'écart du regard des autres⁸. Toutes, d'une façon

6. Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie*, Paris, La Musardine, 2001, p. 31.

7. Guy Scarpetta, *Variations sur l'érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2004, p. 13-14.

8. Andréa de Nerciati n'y va pas par quatre chemins et s'interroge : « Un ouvrage où il n'est question que de cons, de culs, de fouterie, de gamahucherie et d'enclade, 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 ? Est-il fait pour qu'on en cite des passages ? – 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 » (*Mon Noviciat ou les joies de Lolotte*, Berlin, 1792 / Paris, Zulma, 2001, p. 181 ; Google

ou d'une autre et avec une intensité et une efficacité variables, s'opposent à la morale dominante afin d'exciter génitalement leur récepteur, de stimuler ses désirs. Peut-être vaudrait-il mieux, en ce sens, parler, globalement, de *fiCTIONS excitantes*, ce que proposait du reste Paul Englisch dès l'entre-deux guerres⁹. Surtout que la psychologie cognitive, dont on aurait tort de négliger l'importance pour l'étude du fait fictionnel, nous aide aujourd'hui à mieux comprendre l'efficacité de ces histoires et récits. En effet, les zones du cerveau qui sont actives lors de la réception d'une fiction sont les mêmes que dans l'expérience réelle des mêmes événements : nous vivons littéralement aux côtés des personnages, éprouvant cérébralement leurs sensations, leurs émotions et leurs mouvements. En d'autres termes, le cerveau ne fait aucune différence entre la réalité et la fiction dont la réception produit une simulation vivante de cette réalité¹⁰. Voilà qui est central en termes pornologiques : si l'on est inévitablement excité par les textes, images et, plus encore, films et vidéos pornographiques, c'est qu'en réalité ils se déroulent dans nos cerveaux comme s'ils étaient vrais.

Voilà qui détermine, bien évidemment, notre réception de la confession sexuelle. Si celle-ci est excitante c'est qu'elle est réciproquement perçue comme authentique¹¹. D'une certaine façon, de même que pour Godard, tout film est un documentaire, tout récit, toute diégèse pornographiques sont vrais, réels – et pas seulement *feints*. Et voilà que se trouve dépassées certaines de ces différences entre littérature et films dont je parlais précédemment : dans tous les cas, il ne s'agit pas de simples quêtes du plaisir fiévreusement amorcées par la figuration des choses du sexe, mais d'une excitation liée à

books, [id=rSQ3QwAACAAJ](https://www.worldcat.org/lookup?id=rSQ3QwAACAAJ)).

9. Paul Englisch, *Die Geschichte der erotischen Literatur*, Stuttgart, Julius Püttmann, 1927.
10. Keith Oatley, *The Passionate Muse: Exploring Emotion in Stories*, Oxford, Oxford U.P., 2012.
11. Et ce, donc, pour des raisons cérébrales, bien plus déterminantes encore que parce que la confession sexuelle est racontée à la première personne, ce discours feint, imitant si bien linguistiquement un discours vrai qu'il passe, précisément, pour vrai. Cf. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires [Die Logik der Dichtung]*, 1957], Paris, Le Seuil, 1986. Notamment p. 48.

une série de *connotations* déterminées moins par les expériences intimes de chaque individu que par les contextes socioculturel et/ou religieux qui l'engagent dans ses conduites. Parallèlement, cela implique que la pornographie ne peut être exclusivement étudiée par les sujets dont elle traite mais qu'elle doit aussi l'être par le biais des techniques, littéraires ou filmiques, qui mettent en scène les scénarios sexuels proprement dits. Le choix, fréquent, au XVIII^e siècle de laisser la parole au personnage féminin afin qu'il raconte lui-même ses aventures, ses désirs et ses plaisirs sexuels n'était ainsi pas anodin : en confiant la parole sur le corps à la femme elle-même, les romanciers masculins donnaient accès, aux lecteurs masculins, à une nouvelle intimité féminine. De même, aujourd'hui, le choix du *Point of View*, qui désigne une manière de filmer entièrement subjective, une pure technique de tournage qui fut journalistique avant que d'être pornographique, est loin d'être insignifiant. Ce *POV* rassemble films et photographies de relations sexuelles vues à travers les yeux de l'un des partenaires (certes, très généralement l'homme, mais il existe aussi des vidéos dont l'ocularisation est féminine¹²). Ces scènes de *gonzo* – lequel, comme l'observe si justement Laurent de Sutter, « n'est pas plus réaliste que le cinéma pornographique traditionnel », « la simplification de son dispositif ne constitu[ant] qu'une manière de déplacer l'ambiguïté de la fascination exercée par la starlette, à celle appartenant au dispositif lui-même¹³ » – sont tournées en caméra subjective (*handycam effect*), laquelle peut d'ailleurs être elle-même filmée par une caméra fixe comme c'est souvent le cas dans les productions de *Fake Agent* ou de *Female Agent*, notamment dans celles qui mettent en scène la charmante Alexis Crystal. C'est alors toute l'identification au regard qui se trouve bouleversée : un mode identificatoire qui, dans le cas du *porn*, est très proche de l'immersion favorisée par la profondeur de champ, les plans-séquences, la vue subjective et la 3D¹⁴. Au surplus, les manifestations vocales et ver-

12. C'est le cas, par exemple, des nombreuses vidéos intitulées « *From Her Point of View* ».

13. Laurent De Sutter, *Pornoštars. Fragments d'une métaphysique du X*, Paris, La Musardine, 2007, p. 75.

14. Je rappellerai non seulement qu'il existe de nombreux *hentai* en trois dimensions

bales de l'émotion sexuelle ou la mise en scène de la vraisemblance des affects se trouvent au cœur du dispositif pathémique pornographique. Aussi le *porn* est-il à comprendre comme un mouvement paradoxal entre une exhibition sexuelle, dont je rappelais qu'elle est habituellement qualifiée d'obscène (notamment dans sa monstration de la mécanique des corps et de leurs fluides), et comme un *jeu* de masques, de recouvrement dudit obscène. Ce paradoxe se trouve encore renforcé dans le *porn* contemporain, au sens où, comme l'annonçait Baudrillard, la « nouvelle obscénité [...] ne joue pas d'un sexe violent, d'un enjeu réel du sexe, mais d'un sexe neutralisé par la tolérance » :

le seul phantasme en jeu dans le porno, s'il en est un, n'est pas celui du sexe, mais du réel, et de son absorption dans autre chose que le réel, dans l'hyperréel. [...] Que tout soit produit, que tout se lise, que tout advienne au réel, au visible et au chiffre de l'efficacité, que tout se transcrive en rapports de force, en systèmes de concepts ou en énergie computable, que tout soit dit, accumulé, répertorié, recensé : tel est le sexe dans le porno, mais telle est plus généralement l'entreprise de toute notre culture¹⁵.

La deuxième controverse récurrente au sein des *porn studies* – et qui est au fond une conséquence de la première – porte sur la question de la nature aliénante ou émancipatrice de la pornographie. D'un côté, j'observerai que tout se passe comme si aujourd'hui celle-ci se transformait en une véritable scénographie s'imposant à une part toujours plus importante de la population alors même qu'on la considérait jusque très récemment comme une production marginale. Certes, c'était déjà une idée centrale chez Foucault que les sociétés contemporaines – au sens historique du terme – sont caractérisées par le désir, constamment relancé, de mettre la sexualité en discours.

(*Unemaro3D*), mais encore que des sites comme *VirtualRealPorn* ou *Thumbzilla* connaissent un immense succès ; et l'industrie pornographique s'intéresse d'ores et déjà de très près aux possibles usages de la réalité virtuelle et aux technologies hologrammatiques.

15. Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 45-46.

En somme, le sexe est ce dont il faut parler, ce qu'il faut confier ; soit sous la forme de l'aveu, soit sous la forme de la confession – formes qui ont ceci de commun qu'elles appartiennent toutes les deux au domaine du privé : on avoue à un proche, on se confesse à un prêtre. C'est justement ce qui est au cœur du plaisir pornographique que de surprendre, comme par effraction, cette confession, de découvrir une intimité ; et il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que la sexualité et le désir aient pris leurs quartiers jusque dans le confessionnal ; non seulement dans la littérature du XVIII^e siècle mais aussi bien dans le *porn* en ligne d'aujourd'hui qui l'associe au motif du *glory hole*. De même, depuis la *nunsplotation* des années 1970, le couvent est redevenu un haut lieu de la pornographie, étant entendu, comme le précisait déjà Nerciat, que « ce n'est pas pour filer un roman qu'on se réunit à minuit dans un couvent de filles¹⁶ ». Étant entendu, également, que le couvent matérialise conjointement le fantasme d'un corps féminin à disposition et celui du corps féminin interdit¹⁷ – tout comme le fera le pensionnat qui, dans l'imaginaire sexuel, prendra le relais du couvent au XIX^e siècle¹⁸.

Or, convenons-en, ce qui est banal et commun n'est guère intéressant à raconter, de sorte que dire la vérité sur sa vie sexuelle consiste surtout à insister sur ce qui sort de l'ordinaire, sur ce qui

16. Andréa de Nerciat, *op. cit.*, p. 30.

17. Nerciat, justement, insiste sur ce point : la plupart des jeunes gens voient leurs sens échauffés par l'idée même de jouir des faveurs d'une jeune et belle religieuse, laquelle incarne la nouveauté, la difficulté vaincue, le mystère. En outre, le couvent est par essence un espace interdit à toute intrusion masculine – à l'exception du confesseur qui devient, *de facto*, un membre important du personnel pornographique. Non seulement il est le mentor pervers qui, dans un lieu sacré et protégé, dispense les rudiments d'une éducation sexologique, d'autant plus efficace qu'il y use fréquemment d'un vocabulaire moralisateur chrétien, mais il est également celui qui, par sa position même, sait tout des corps et des désirs des jeunes cloîtrées. Il peut donc ainsi lancer son ultime argument pour convaincre ces (pas si naïves) beautés de se livrer à lui et s'exclamer, comme le confesseur de Lolotte : « Je suis [...] parfaitement orienté sur tout ce que vous désirez, je viens fournir ce qu'il vous faut » (*ibid.*).

18. Cf. Sébastien Hubier, « La Pension des délices », in Luciano Barbosa Justino (dir.), *Narrar a juventude dos colégios jesuítas às demandas do pós*, Campina Grande, UFPB, 2012, p. 55 sq. Et, dans le même volume, Antonio Domínguez Leiva, « Les Jeux d'Eros et de Thanatos dans les pensionnats des sévices », p. 83 sq.

est finalement inavouable. C'est probablement ce paradoxe qui a assuré la fortune dans les fictions du double motif de la confiance et de la confession et c'est ce qui a amené Gaëtan Brulotte, s'intéressant aux récits érotiques ou pornographiques (ces récits qu'il nomme érographiques¹⁹), à montrer combien spontanément ceux-ci utilisent les codes génériques du récit de soi pour mettre à jour les secrets sexuels des protagonistes. Et ce, pas seulement dans les romans libertins du XVIII^e ; mais aussi dans les fictions et les autobiographies obscènes des XX^e et XXI^e siècles – et même, ajouterai-je, dans les vidéos pornographiques diffusées sur l'internet ; l'*entertainment porn* de la culture de masse ayant conservé bien des images et structures d'une culture savante, littéraire et philosophique de loin antérieure. En outre, la pornographie, qui n'est pas seulement affaire de sexes, de fluides ou de positions mais aussi de déconstruction du sujet²⁰, permettrait un déplacement de la norme, au sens où des pratiques, jugées taboues jusqu'alors, deviennent acceptables sous son influence – acceptables et même, au vrai, courantes. Voire obligatoires²¹ ! Point là un nouveau paradoxe indéfectiblement attaché à

19. Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Québec, PU Laval, 1998.

20. De ce point de vue, on comprend l'affirmation, à première vue déconcertante de Laura Odello : « la déconstruction du sujet est sans doute l'enjeu commun à la philosophie et à la pornographie » (« Pour une autre pornographie », *Rue Descartes*, 2013, n° 79, p. 2, [doi:10.3917/rdes.079.0001](https://doi.org/10.3917/rdes.079.0001)).

21. La pornographie n'influe pas que sur les pratiques sexuelles. Elle fixe aussi des canons physiques. C'est ainsi que, d'après les données recueillies par l'Ifop, la pratique de l'épilation pubienne intégrale – significativement désignée la plupart du temps par l'expression anglo-américaine de *shaved pussy* qui, au reste, est la dénomination d'un genre cinématographique spécialisé (à propos de laquelle Ovidie remarque, dans *À un clic du pire*, que nous vivons une « étrange période où l'on condamne unanimement la pédophilie mais où il devient de plus en plus difficile de distinguer un sexe d'enfant d'un sexe de femme ») – concerne quarante-cinq pour cent des Françaises de moins de vingt-cinq ans et devrait être directement mise en rapport avec les modèles prescrits par les films pornographiques. De même, il existerait un lien très étroit entre la consommation d'images pornographiques et la vogue, d'abord asiatique avant d'être occidentale, de la nymphoplastie qui consiste à réduire par la chirurgie les petites lèvres afin de correspondre le plus possible aux actrices qui arborent souvent des vulves juvéniles. Cf. Institut français d'opinion publique, *Les Adolescents et le porno : vers une « Génération Youporn » ? Étude sur la consommation de pornographie chez les adolescents et son influence sur leurs comportements sexuels*, 15 mars 2017.

celui qui fait de la pornographie un objet culturel accessible, répandu et même central – *et* un genre marginalisé. Un genre, bel et bien, au sens où un genre n'est jamais qu'un modèle auquel se conforment les fictions concluant un pacte particulier avec qui les parcourt ; et de même qu'il y a un « pacte autobiographique », noué entre un auteur qui promet de dire la vérité et un lecteur qui s'engage à lui rendre justice²², il est un « pacte pornographique » reposant sur une suspension particulière de l'incrédulité du récepteur qui, procédant par réification des sujets, violation des règles coutumières de la morale et récusation de l'usage habituel de la temporalité narrative, accepte un mélange singulier du référentiel et du fantasmatique. Dans cette perspective, il me semble qu'on gagnerait à poursuivre les très stimulantes recherches amorcées par Joseph Slade à l'université de l'Ohio afin de montrer que la pornographie de masse à ceci de particulier qu'elle est un type de représentations qui, *conjointement*, a le pouvoir de déranger et de ravir, d'éveiller les consciences et de consolider les *habitus*. Prescriptive, elle construit et impose des standards, tout en déconstruisant des normes plus anciennes. Et c'est sans doute pourquoi elle peut être considérée *à la fois* comme aliénante et comme émancipatrice (émancipatrice, notamment, parce qu'elle permet une libération des corps et une prise en compte du plaisir individuel). En d'autres termes, des romans de Sade aux productions de Vivid ou des innombrables studios de la San Fernando Valley, qui tournent, montent et distribuent un film de deux heures en une petite semaine, la pornographie permettrait paradoxalement un épanouissement de la sexualité dans le même temps qu'elle apparaît comme un instrument de contrôle social perpétuant des normes sexuelles et physiques.

22. Caroline Fischer précise : « Le “pacte pornographique” vise à stimuler le lecteur au point de le faire participer à l'action. Pour y arriver, il faut l'insérer dans l'intrigue amoureuse. Il faut donc décrire d'une part les sentiments et sensations, c'est-à-dire désir et plaisir, volupté et jouissance, d'autre part il faut donner des images concrètes des postures les plus lascives. Le lecteur se trouve donc dans la position d'un voyeur. Pour qu'il puisse s'établir dans cette position avec plus d'aisance, la scène pornographique doit lui être transmise par un personnage dans une situation comparable à la sienne, par un narrateur voyeur lui-même » (Caroline Fischer, « L'Arétin en France », *Dix-huitième siècle*, 1996, n° 28, p. 384, [doi:10.3406/dhs.1996.2124](https://doi.org/10.3406/dhs.1996.2124)).

Voilà, du reste, ce qui motive et explique les vives oppositions qui subsistent entre les tenants d'un porno libérateur – de l'onanisme, certes, mais aussi de la femme et de sa sexualité, comme le mettent en avant Debbie Nathan, Walter Kendrick ou Caitlyn Moran – et ses pourfendeurs qui y voient le signe d'une perpétuation de la domination masculine (à vrai dire, en toute rigueur, il me semble que si la majorité des lecteurs et spectateurs hétérosexuels prennent plaisir à la représentation de la disponibilité féminine qui fonde l'essentiel des romans et films qu'ils fréquentent, ceux-ci n'en sont pas pour autant la simple expression de cette « *brutal male domination* » dont parlent les féministes radicales anglo-américaines).

Alors que certains théoriciens, à l'instar de Gail Dines et de Pamela Paul, affirment que la *pornification* de la société abîme les relations personnelles et nuit aux jeunes adultes, d'autres soutiennent que, dans notre société consummatrice, narcissique et absolument individualiste, la pornographie se contente de refléter l'incontournable fait que le sexe – disjoint de toute idée de reproduction – se concentre en réalité sur les seules sensations de gratification et de plaisir. La question de savoir comment il convient de représenter la sexualité – et même, à vrai dire, comment il la faut aborder et pratiquer – continue à diviser les critiques au point que, comme l'a pointé Ruwen Ogien, il est devenu habituel de faire le départ entre « ceux qui pensent que la pornographie asservit » et qui, de ce fait, en réclament la censure, l'abolition, et « ceux qui pensent que la pornographie subvertit », comme si, littéralement, elle retournait cul par-dessus tête les pratiques ordinaires. Sans qu'ils se livrent aux extrémités d'Andrea Dworkin et de ses disciples, pour qui la pornographie « *is Dachau imported into the bedroom* » et « *all heterosexual sex is rape*²³ », nombreux sont les théoriciens qui voient dans le porno *mainstream* la promotion d'un imaginaire sexuel réducteur. Michela Marzano, par exemple, y perçoit la forme explicite d'une « nouvelle normativité qui, sous un discours de liberté, vise à modeler les comportements sexuels et les relations entre les hommes

23. Voir Andrea Dworkin, *Pornography*, Londres, The Women's Press, 1981, p. 68-69.

et les femmes²⁴ ». Au sein du mouvement féministe américain, la pornographie n'est ainsi plus seulement accusée, comme elle l'est classiquement par les conservateurs, de pervertir la jeunesse, mais également de reproduire des normes et des hiérarchies de genre, les standards de représentations et les rapports dominants. Ceux-ci expliqueraient – ou, du moins, motiveraient – l'usage et la récurrence de certains scripts pornographiques – ceux qu'ont étudié de près, justement, Mathieu Trachman, John Gagnon ou William Simon.

L'étude structurale de ces scripts fait clairement apparaître des invariants que je nommerais volontiers, sur le modèle de phonème, des pornèmes, plus petite unité distinctive que l'on puisse isoler par segmentation dans les histoires pornographiques. Ces plus petits éléments significatifs de la combinatoire, extensible *ad infinitum*, qu'est le *porn* correspondent en somme aux *tópoi* verbaux, iconiques, corporels ou narratifs de la phénoménalité pornographique, et ils sont manipulables et combinables à l'envi, comme le montrent aussi bien les romans (de Sade à Esparbec en passant par Pierre Louÿs) que les bandes dessinées (des grands cycles de Milo Manara aux récits des *Universitarias* de Manolo Carot, pour ne rien dire des quatre volumes de la superbe *Twenty* d'Erich von Götha), les films aux récits tabularisés et les sites *web* où règne la logique de la catégorie et de la sous-catégorie, et qui se trouvent presque saturés par les arborescences. Depuis le projet lancé lors de la dernière *Sex Week at Yale*, les chercheurs du *Program in Film and Media Studies* ont scruté les listes de catégories attribuées aux photos et vidéos sur les principaux sites pornographique (*Youporn*, *Youjizz*, *Xhamster*, *Pornhub*, *Xvideos*²⁵) – et ont, par recoupements successifs, recensé les sigles et mots-clés qui,

24. Michela Marzano, *Malaise dans la sexualité. Le piège de la pornographie*, Paris, Lattès, 2006, p. 21.

25. En réalité, ces sites, comme les studios spécialisés, se regroupent en cartels, en consortiums. Ainsi, *Xvideos*, qui est l'un des plus vastes sites *web* de partage et de visionnage de vidéos pornographiques, appartient à WGCZ, une *holding* tchèque qui possède aussi, par exemple, Penthouse. *Pornhub*, de son côté, est la propriété de MindGeek. MindGeek détient également RedTube et Youporn (et aussi, entre autres, les studios de production Brazzers et Digital Playground). On estime le chiffre d'affaires annuel de cette entreprise à plus de quatre cents millions de dollars. De ce point de vue, les *corporate studies* auraient beaucoup à nous apprendre sur l'organisation actuelle de l'industrie du sexe.

saisis dans un moteur de recherche, fournissent des énoncés où il est loisible d'observer, si je puis dire, les usages de la langue en matière pornographiques. Ce sont désormais plusieurs centaines de motifs, de scénarios *in nucleo* qui ont été mis au jour (Amateur, Teen, Mature, Lesbian, Anal, Big Tits, MILF, Asian, Romantic, Squirting, Threesome, Creampie, Blowjob, Ebony, Blonde, Massage, Interracial, Handjob, Solo, College, Swallow, Brunette, Latina, JOI, Redhead, Facial, Gonzo, Pantyhose, etc.). Ceux-ci peuvent être répartis en quelques grandes catégories. La première d'entre elles concerne l'apparence physique des personnages, qui traite en majorité de celle des femmes, même si depuis les précisions apportées par Sade au seuil des *Cent vingt Journées de Sodome* (1904†) – précisant que le Duc de Blangis est « doué d'un membre monstrueux et d'une force prodigieuse » ou que Bande-au-ciel possède un vit de « sept pouces onze lignes de tour sur onze de long²⁶ » – jusqu'au genre actuel du *Big Black Cock*, tout un pan de la pornographie s'attache aussi aux attributs de la virilité. On trouve dans cette catégorie quantité de sous-thèmes concernant la couleur des cheveux, les tailles corporelles, l'origine ethnique, l'âge, les vêtements, les parties du corps, la physiologie des personnages qui, au demeurant, vont par paires. Ainsi, de *Thérèse philosophe* (1748) à *Autobiography of a Flea* (1887) – ce roman victorien qui est comme un pastiche des romans libertins français du XVIII^e siècle –, la jeune (et généralement blonde) innocente qui cherche à se confesser naïvement, accompagne presque toujours un prêtre ignoble, lubrique et bien membré qui rêve de lui faire voir son « cordon de saint François ». Et de le lui administrer²⁷ !

26. Donatien Alphonse François de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, in *Juſtine et autres romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2014, p. 60 et 62.

27. Boyer d'Argens, *Thérèse Philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Éradice*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, 2 vol., tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2000, p. 885 : « Nous allons commencer, ma chère fille. Remplissez bien vos devoirs, et soyez sûre qu'avec l'aide du cordon de saint François, et votre méditation, ce pieux exercice finira par un torrent de délices inexprimables. Mettez-vous à genoux, mon enfant, et découvrez ces parties de la chair qui sont les motifs de la colère de Dieu. La mortification qu'elles éprouveront unira intimement votre esprit à lui. Je vous le répète, oubliez-vous et laissez faire ».

Parallèlement, les relations et activités sexuelles aussi bien que les préférences relationnelles sont précisément codifiées, détaillant, au sein de la fiction, les pratiques en tant que telles (sexe conventionnel ou anal, triolisme, orgie, double pénétration, *spanking*, *creampie*, *titty fuck*, *doggystyle*, *handjob*, *swallow*, etc.). Ces précisions jouent un rôle majeur dans la représentation de la confession car, justement, comme je l'observais précédemment, ce qui est digne d'être confessé, c'est, toujours, *in fine* ce qui sort de la norme ; laquelle change avec le temps... Et, je l'ai dit, sous l'influence notamment de la pornographie. Certes, il est des différences, de formes, de motifs, de thèmes, entre les confessions actuelles si fréquentes dans les *hentai* (et, du reste, plus généralement dans le *porn* japonais) et celles qui ponctuaient les romans libertins, obsédés par le triomphe du désir aussi bien que par sa dissipation. Toutefois, la logique fantasmatique demeure, *mutatis mutandis* : mettre en scène la rencontre sexuelle de la jeunesse et de la vieillesse, retracer les étapes d'une initiation, ajouter à la représentation du plaisir celle des mots pour le dire, associer, enfin, le goût pour le secret à la jouissance de l'aveu. Enfin, les procédés médiatiques forment, eux aussi, un ensemble pornématique important et influent directement sur cette dialectique entre ancrage réel et immersion fictionnelle dont je parlais antérieurement. On connaît, bien sûr, aujourd'hui l'importance de registres comme le *hardcore*, le *porn* HD ou le *porn* par *webcam*, lequel se présente en définitive comme une sorte de confession en direct fondé sur l'effraction de l'intimité. Mais, après tout, les formes du roman-mémoires ou du faux journal intime (lequel peut, au demeurant, aisément passer de la littérature savante à celle de grande diffusion ainsi qu'en attestent les quatre volumes de *Peanut Butter. The Diary of Molly Fredrickson* [2015-2018] où une lycéenne d'un institut catholique américain livre le récit de ses initiations délurées, de découvertes bisexuelles en plans à trois) déterminaient de même, jadis et naguère, la réception du texte sexuel par ses lecteurs et lectrices. Or, précisément, se profile ici la troisième controverse qui hante les *porn studies* et concerne la permanence ou, à l'inverse, la transformation des motifs et scripts pornographiques au fil de l'Histoire.

Pour certains théoriciens, la pornographie aurait de toujours existé et serait une donnée anthropologique : les sociétés humaines auraient continuellement entrepris de représenter explicitement, et sous toutes les formes possibles, les choses du sexe²⁸. Pour d'autres, elle apparaît « plus localisée dans le temps et l'espace, propre à la culture occidentale moderne²⁹ ». Pour certains, aidés par les avancées récentes de la *mematic theory*, ce sont les mêmes éléments qu'on trouverait toujours dans toutes les fictions excitantes – quelles qu'elles soient. C'était déjà, après tout, la position de John Atkins dans les deux volumes de son *Sex in Literature* ou de Madge Garland qui, étudiant les variations des canons de la beauté féminine, en venait à mettre en évidence surtout les données permanentes de ce qui est considéré comme beau, désirable, sensuel, licencieux, provocant – tout cela n'étant d'ailleurs pas tout à fait synonyme³⁰. Un peu à la manière dont Nietzsche, avant Eugenio d'Ors, considérait le baroque non comme une période définie mais comme une propension récurrente de l'histoire des formes, nombreux sont les critiques à chercher dans la pornographie une essence anhistorique – les fameux scripts pornographiques s'expliquant alors par des raisons anthropologiques, voire génétiques. D'autres estiment, à l'instar de Jean-Marie Goulemot, qu'« il existe une historicité de l'obscène et du pornographique, qui tient à l'évolution des mœurs, à la modification de la sociabilité du regard et du rapport qu'une société entretient avec le corps, et sans doute à bien d'autres facteurs encore, visibles ou cachés³¹ ».

Dans cette perspective, la pornographie « n'est pas la sexualité, [elle] n'en est qu'une représentation socialement élaborée et historiquement située dont le sens mérite d'être décrypté³² ». Mais,

28. Bernard Arcand, *Le Jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1991, p. 183, notamment.

29. Cf. Roger Meunier et Danielle Provansal, « La Pornographie ou le silence des anthropologues », in Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *X. Spéculations sur l'imaginaire et l'interdit*, Neuchâtel, GHK, 2003, p. 31.

30. Madge Garland, *The Changing Face of Beauty. Four Thousand Years of Beautiful Women*, New York, Barrows & Company, 1957.

31. Jean-Marie Goulemot, *De l'Obscène et de la pornographie comme objets d'études*, Tours, PU Tours, 1999, p. 4.

32. Alain Giami, « Que représente la pornographie ? » in Simone Bateman (dir.),

même au sein de cette approche historique, les avis divergent. Pour certains historiens inspirés par Michel Foucault – Steven Marcus, Walter Kendrick ou Lynn Hunt – la pornographie est une « invention moderne », un « fait social inédit, apparu dans les sociétés occidentales à partir de la fin du XVIII^e siècle et qui n’a jamais existé auparavant dans aucune autre société³³ ». Pour d’autres, *a contrario*, à l’instar de Laurent Martin, elle constitue « un bon exemple de l’historicité essentielle des phénomènes humains » et doit, à ce titre, être étudié dans un temps très long. Elle apparaîtrait « dans l’Antiquité latine, disparaît avec le Moyen Âge chrétien, réapparaît au siècle des Lumières et désigne jusqu’à nos jours des réalités diverses dans une même séquence temporelle et changeante sur plusieurs séquences, du simple nu à la représentation du *close-up* de l’acte sexuel³⁴ ». De fait, depuis les presque cinq siècles de l’Empire romain, le monde occidental a vu se mettre en place puis se développer peu à peu un vaste univers prostibulaire et, dans le sillage de ce dernier, un immense imaginaire pornographique qui, parce qu’il nourrit encore obliquement le nôtre, demanderait à être étudié de près – dans une double perspective historique et sociologique.

Historique, car il est nécessaire pour en saisir les enjeux de mettre en rapport les représentations pornographiques avec leurs contextes de production, de diffusion, de consommation et de régulation. Certes, l’invention de la xylographie et de l’imprimerie, permit, dès le début du XV^e siècle, une diffusion à relativement grande échelle des dessins et textes pornographiques. Il n’empêche que c’est dans la première moitié du XIX^e siècle que la pornographie se constitue véritablement en catégorie juridique et artistique distincte, clairement séparée des autres figurations écrites et visuelles du corps humain, et il faut attendre la Belle Époque pour qu’elle advienne comme industrie et comme consommation culturelle de masse. Et même si l’on peut considérer qu’elle émerge en Europe

Morale sexuelle, vol. 4, Paris, CERSES-CNRS, 2002, p. 7 (hal, [inserm-00519259](https://hal.inserm.fr/inserm-00519259)).

33. Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 35.

34. Laurent Martin, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », *Le Temps des médias*, XII, vol. 1, 2003, p. 26 ([doi:10.3917/rdm.001.0010](https://doi.org/10.3917/rdm.001.0010)).

occidentale dans le contexte du lent avènement d'une sphère publique bourgeoise, c'est-à-dire entre la Renaissance italienne et la Révolution française – notamment grâce à l'apparition de nouvelles conceptions, médicales, de la sexualité, de l'hygiène et de l'intimité, grâce à l'invention de règles inédites de pudeur, grâce, enfin, à des réorganisations successives de la censure d'État –, c'est sur des bases imaginaires bien plus anciennes qu'elle s'établit. En effet, comme l'a parfaitement mis en évidence l'équipe de chercheurs réunie à Oxford autour d'Amy Richlin³⁵, la plupart des éléments qui constituent notre pornographie contemporaine étaient déjà présents dans l'Antiquité romano-helléno-chrétienne. D'un côté, les pornèmes de l'époque impériale sont étonnamment proches des nôtres et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le terme de pornographie fut utilisé pour la première fois au II^e siècle de notre ère pour désigner l'art de représenter les *aphrodisia*, les choses de l'amour. D'un autre côté, comme le souligne Laurent Martin,

les tableaux romains montrant des scènes d'accouplement, retrouvés dans les demeures patriciennes, ou les ustensiles domestiques décorés de ces mêmes scènes et plus largement répandus, montrent que la pornographie antique n'était pas réservée aux seules « maisons closes » (terme, pour le coup, anachronique) ni même aux beuveries entre amis. La pornographie était présente dans le cadre domestique, sous les yeux des femmes de la maison, à leur usage aussi bien qu'à celui de leurs compagnons³⁶.

Comme aujourd'hui, en somme. Ainsi, les Romains – qui, si l'on en croit Paul Veyne, « ont inauguré le couple puritain [et] inventé la morale conjugale » (« les époux doivent être chastes, ne pas trop se caresser, et ne faire l'amour que pour procréer³⁷ ») – étaient aussi

35. Amy Richlin, *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York, Oxford U.P., 1992. Outre l'introduction de notre collègue de l'UCLA, l'article de Holy Montague nous intéresse ici au premier chef, « Sweet and Pleasant Passion: Female and Male Fantasy in Ancient Romance Novel », p. 231 *sq.*

36. Laurent Martin, art. cit., p. 14

37. Paul Veyne, « Le Sexe au fil des siècles », propos recueillis par Dominique Simonnet, *L'Express*, 14 juillet 2016 (<https://www.lexpress.fr/actualite/societe/>)

fascinés que nous par la prostitution et la pornographie. Toutefois, il faut, dans ce domaine comme dans d'autres, se bien garder de ne point céder au chronocentrisme. Notre logique, nos raisonnements, nos modèles et nos représentations de la *res sexualis* ne sont pas tout à fait ceux d'hier ; et il est indéniable que la pornographie ancienne est très sensiblement différente de notre *porn* contemporain qui, lui, se développe dans un cadre mass-médiatique et numérique. Comme si ce *porn* contemporain était, finalement, le nom donné à notre régime actuel de la visibilité de la sexualité.

Dans une telle perspective, étudier l'histoire de la pornographie reviendrait à analyser la façon dont les représentations de la sexualité sont devenues l'objet d'une censure au cœur d'une bataille culturelle au cours de laquelle une classe dominante (par la position sociale, ou le genre ou encore l'âge) a cherché à en limiter l'accessibilité. Parce qu'elle est conçue comme une maladie, comme un fléau social, la pornographie est réprimée, et sa coercition correspond bien à un discours normatif fondé sur une discrimination des publics : ce qui est bon pour les uns ne l'est pas pour les autres – autres qui se peuvent comprendre en terme d'ethnie (dans les colonies britanniques, l'accès des indigènes à des images érotico-pornographiques de femmes blanches faisait ainsi l'objet d'un contrôle particulièrement énergique³⁸) ou d'âge (le sévère encadrement des images sexuelles est bien moins désormais un contrôle patriarcal de la sexualité féminine qu'une surveillance exercée par les adultes sur la sexualité des jeunes, c'est-à-dire, selon la catégorisation consensuelle des Nations unies, des 13–24 ans). Il me semble qu'on pourrait aller jusqu'à émettre l'hypothèse que le concept *moderne* de pornographie a été inventé pour contenir des représentations sexuelles et les tenir le plus possible éloignées des masses ; et, de ce point de vue, il ne serait rien d'autre qu'une forme de censure, ce que précisément cherche à renverser la *postmodernité* en revendiquant, sinon en imposant, la pornographie

[sexualite/les-romains-ont-invente-le-peuple-puritan_818051.html](#)).

38. Cf. Pascal Blanchard (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e siècle à jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 140 sq.

pour tous et en multipliant les confessions filmées d'amateurs aussi bien que les confessions littéraires de *pornstars* et hardeurs.

Si l'on poussait plus avant ces hypothèses, dans des analyses qui s'inscriraient fatalement moins dans le cadre des seules études littéraires que dans celui des sciences politiques et des *cultural studies*, on en viendrait à se demander *comment* et *pourquoi* chaque génération conçoit et réinvente la sexualité – sexualité qui, contrairement au lieu commun de la *dóxa* bourgeoise, n'a rien de naturelle. Si l'on accepte de supposer que le désir est aussi socialement et culturellement construit que biologiquement déterminé, il faut bien se demander si la pornographie *représente* des désirs physiologiques et des pratiques sexuelles ou si elle *fabrique* des désirs et des pratiques. La pornographie postmoderne qui, à la fois, prolonge et conteste la pornographie moderne aurait simplement réussi ce tour de force de s'intégrer à la culture de masse, de se démocratiser, d'abord sous le manteau puis tout à fait ouvertement, grâce à ces supports et dispositifs médiatiques singuliers que sont les magazines, les cassettes VHS, les DVD, le cinéma, la télévision et, plus encore, l'internet. Car l'industrie pornographique étant devenue l'un des moteurs économiques essentiels des nouveaux médias, il n'est pas étonnant que ses productions soient révélatrices des tendances qui innervent l'ensemble des productions médiatiques et, notamment, les réseaux sociaux numériques et tout ce qui y concerne la présentation de soi et la construction de l'*extimité*³⁹. S'il est encore aujourd'hui une littérature pornographique, érudite au sens où elle est directement imprégnée à la fois des structures des romans libertins des XVIII^e et XIX^e siècles et des *tópoi* et figures cinématographiques des années 1970-1980 – je pense notamment à des romans d'Esparbec comme *La Débauche* (1994) ou *Le Fruit défendu* (2014) –, la pornographie est d'abord l'image – une image infiniment tronçonnée et dupliquée. Et qui est littéralement partout. Car dans notre âge de prolifération du discours sexuel, même la pornographie filmée ne se cantonne plus à des sites dédiés ou à des chaînes cryptées : ses codes sont repris dans la publicité, la

39. Voir Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, I, n° 88, 2011, p. 83-91 ([doi:10.3917/commu.088.0083](https://doi.org/10.3917/commu.088.0083)).

téléréalité, les jeux vidéo et même les arts savants ainsi que l'a montré Dominique Baqué qui s'attache, dans le post-humanisme qui est le nôtre, au lissé froid des corps pornographiques, à l'enfer esthétique des pratiques extrêmes, aux mutations sexuelles dont témoignent les arts plastiques, la photographie et la mode – notamment dans le cadre de l'*alt-porn*, cette contre-culture qui relie étroitement le sexe à des mouvements alternatifs tels que le gothique, le *punk* et la cyberculture⁴⁰.

Et de ce point de vue aussi, on saisit la nécessité d'adopter une triple perspective historique, sociologique et psychologique ; triple perspective qui, seule, permet de comprendre les transformations qui ont contribué à banaliser et à généraliser certaines formes de mise en scène de la sexualité, parmi lesquelles la confession, la révélation, la confiance et l'intrusion dans l'intimité jouent un rôle majeur ; au point que toutes apparaissent comme une forme de ritualisation du sexe et de sa représentation. En effet, pour saisir pleinement les implications de ce genre très particulier qu'est la pornographie, il est essentiel de ne s'en point tenir à des explications mentales ou biophysiques, mais de s'attacher également aux actions, aux faits, aux identités, aux institutions, aux organisations, aux normes, aux classes sociales. On s'apercevrait probablement alors que tel qu'il s'est constitué, culturellement et épistémologiquement, le *porn*, qui touche conjointement à ce qu'il y a de plus intime, de plus unique, chez les individus et à ce qu'il y a, entre eux, de plus commun, gagnerait désormais à être interprété comme un effet de censure productive : *on* n'interdit plus le sexe, comme dans les sociétés disciplinaires analysées jadis par Foucault, *on* oblige à le faire de certaines manières. On l'aura deviné, j'en reviens précisément là au cœur de la relecture américaine de l'hypothèse foucauldienne du déploiement historique d'un « dispositif de la sexualité » – au cœur, pour le dire vite, d'une *new cultural history* qui vise à saisir pourquoi « ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans

40. Dominique Baqué, *Mauvais Genre(s) : Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Le Regard, « Essais sur l'art », 2002.

l'ombre, [mais] qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret* ⁴¹».

41. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, 3 vol., t. I, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 49.

