THESIS
3
2000

This is to certify that the

dissertation entitled

LE RÉCIT INTERDIT EN FRANCE AU XVIIIe siècle

presented by

LÚCIA MARIA FIGUEIREDO FLÓRIDO

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in French Literature

Major professor

Date 5/26/99

MSU is an Affirmative Action/Equal Opportunity Institution O-12771

LIBRARY
Michigan State
University

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
OCT 14 2002		

6/01 c:/CIRC/DateDue.p65-p.15

LE RECIT INTERDIT EN FRANCE AU XVIIIe SIECLE

by

Lúcia Maria Figueiredo Flórido

AN ABSTRACT OF A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1999

ABSTRACT

LE RECIT INTERDIT EN FRANCE AU XVIIIe SIECLE

by

Lúcia Maria Figueiredo Flórido

In this dissertation, we analyze some of the most relevant pornographic novels from Eighteenth-century France. We establish the correlation between the pornographic narrator as being the embodiment of the Enlightenment's main beliefs in what concern nature, sexuality and the exercise of freedom. We also determine in which ways the structural and thematic characteristics of enlightened pornography reflect its age's literary, philosophical and political points-of-view. Finally, we describe how non-pornographic texts and engravings from the Eighteenth-century portray these same fundamental issues. The main critical approach used in our interpretation of the novels is the Reader-Response criticism, a branch of the Reception Theory elaborated by Wolfgan Iser and presented in The Act of Reading. Since the early 80's, relatively few but highly significant critical studies such as The Invention of Pornography, edited by Lynn Hunt, or Ces livres qu'on ne lit que d'une main, by Jean Goulemot, have been written on the subject of pornographic literature in France during the Eighteenth-century. In our thesis, we employ these critical

texts as a foundation and continue by expanding on important points not yet fully developed.

ACKNOWLEDGMENTS

I thank Professor Porter, Professor Ahmed, Professor Meyering for their insightful comments and suggestions. My deep gratitude to Professor Josephs, my director, who guided me throughout the writing process and consistently assisted me in difficult times.

TABLE OF CONTENT

1. Introduction

    1.1. Curiosité et Lumières

    1.2. Investigation étymologique: profusion de termes et imprécision de sens

    1.3. Pornographie, les modernes acceptions du terme: définition, caractérisation et censure

2. Curiosité et Lumières: le désir de savoir le désir

    2.1. Connaissance et jouissance: voyeurisme, exemple et apprentissage

3. Voyeurisme et jouissance

    3.1. Lire et voir: le ménage à trois imaginaire

    3.2. Des mots aux images: le texte et ses gravures

4. Le corps qui se découvre: prostitution, écriture et identité

    4.1. Voix féminine, perspective masculine

    4.2. Les mémoires de bordel: du plaisir du corps au plaisir du texte

5. Conclusion

Bibliographie

1. INTRODUCTION

Dans cette thèse, il sera question d'analyser le rôle attribué à la curiosité, au regard voyeur et aux protagonistes du sexe féminin dans le récit pornographique du XVIIIe siècle en France, dont les problèmes relatifs à la nomenclature seront discutés plus tard. L'approche théorique choisie pour diriger notre recherche, développée par Wolfgan Iser et présentée dans The Act of Reading (1978), s'intitule "reader-response criticism." Elle prend en considération les impressions produites par le texte sur le lecteur isolé.[1] Il s'agit pourtant ici d'élargir cette définition afin d'inclure l'effet créé par la narration obscène sur les personnages qui la composent ou l'entendent raconter, car ces derniers, à l'image du lecteur, se révèlent, eux aussi, séduits par le texte.

Le texte obscène des Lumières se construit d'habitude sous la forme de mémoires, où les narrateurs racontent leur initiation sexuelle et leurs subséquentes aventures libertines. Le Bildungsroman demeure un genre capital dans la littérature française du XVIIIe siècle et l'investigation du moi reste aussi importante que l'enquête de l'autre ou du monde où l'on vit. Cela dit, le récit à la première personne, où le narrateur décrit l'évolution de son caractère et narre un processus d'apprentissage quelconque (de l'amour, de sa propre culture, d'une culture étrangère, etc.) foisonne tout au long du siècle et demeure

indissociable du mouvement des Lumières. Le besoin de tout connaître va de paire avec le besoin de se connaître.

Le récit pornographique est un Bildungsroman où les narrateurs dépeignent leur épanouissement en tant que libertins, leur découverte du plaisir et l'apprentissage d'un infini de techniques sexuelles. Différemment des autobiographies traditionnelles, celles-ci ne se concentrent pas sur la relation entre l'univers intérieur des narrateurs et les événements extérieurs. Les personnages obscènes se réduisent à des corps en action guidés par un désir inassouvissable de jouir. Pourtant, si leurs histoires restent souvent au niveau superficiel et si leurs aventures se limitent à une suite de moments passés au lit, le message qu'ils communiquent dépasse la banalité de leurs caractères. L'importance du Bildungsroman pornographique advient du fait qu'il raconte un processus d'apprentissage beaucoup plus universalisant et qui touche à fond la pensée des Lumières: le passage de l'enfance à la maturité sexuelle vécu à des niveaux différents par les hommes et les femmes d'alors. Cette évolution sera accompagnée d'une validation de la sexualité, qui recevra désormais un intérêt particulier de la part des philosophes et des scientifiques.

Les romans obscènes du XVIIIe siècle restèrent longtemps inaccessibles et avec eux la possibilité d'étudier leur contenu. Vu que les ouvrages enfermés dans la section dénommée "l'Enfer" de la Bibliothèque Nationale de Paris ne se trouvent à la disposition du public moyen que dès 1980

(quand "L'Enfer" a été aboli), c'est seulement à partir de cette date que leur réédition commence à se faire de façon plus régulière.[2] Les nouveaux tirages des textes jusqu'alors interdits sont simultanés à une réappréciation de leur contenu et de leur importance par rapport à la période où ils ont été d'abord publiés. Ainsi, depuis très récemment, la critique universitaire s'est rendu compte que la littérature obscène peut beaucoup instruire sur la société qui l'a écrite et lue, surtout au niveau de l'histoire des mentalités.

Au cours de cette dernière décennie, des ouvrages fondamentaux au sujet de la littérature pornographique du XVIIIe siècle ont été publiés en France et aux Etats-Unis. Parmi les titres les plus influents, on compte: Ces livres qu'on ne lit que d'une main, par Jean Goulemot (1991), Engraven Desire, par Philip Stewart (1992), The Invention of Pornography, une compilation d'articles organisée par Lynn Hunt (1993) et The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France, par Robert Darnton (1995). Le livre de Jean Goulemot annonce une théorie de la littérature pornographique, qui commence à peine à être redécouverte. Grâce à cette étude novatrice des caractéristiques du récit obscène du XVIIIe siècle, il est possible de retrouver l'importance d'une gamme de textes d'habitude ignorés ou déconsidérés. Dans son livre, Philip Stewart analyse l'aspect visuel du texte obscène en parlant spécifiquement des illustrations qui accompagnaient certaines éditions. Il

reprend et amplifie les recherches de Goulemot en faisant un examen détaillé des images souvent présentes dans les récits du genre. Les articles réunis par Lynn Hunt offrent à leur tour un aperçu très varié et assez complet des aspects les plus importants de la littérature pornographique des Lumières. Les auteurs y discutent, entre autres sujets, la typification des personnages féminins, la relation entre sexe et pouvoir, et le lieu du discours obscène dans le contexte littéraire de l'époque. Enfin, Robert Darnton a beaucoup contribué à une compréhension plus vaste de l'importance de la pornographie à l'Age des Lumières avec la publication de plusieurs livres et articles sur le sujet. En analysant les relations entre la presse, la censure, le marché de livres clandestins et l'influence du texte obscène sur son lecteur, il nous a aidé à comprendre jusqu'à quel point la pornographie reste attachée à une façon de penser à la fois libertine et libertaire. Les textes obscènes des Lumières révèlent ainsi toute leur portée lorsqu'ils sont redécouverts par les critiques du XXe siècle. Ceux-ci se trouvent à la base de notre argument, qui essaie de rapprocher les aspects littéraires, artistiques et historiques des textes obscènes du siècle des Lumières.

Alexandrian, dans son Histoire de la littérature érotique, parle de l'Ancien Régime comme "L'Age d'Or du libertinage" sans cependant oublier l'énorme influence exercée par les devanciers de l'âge classique. Ceux-ci écrivirent des textes qui connurent un succès considérable

non seulement au moment de leur première édition, mais aussi tout au long du siècle. Comme exemple, on cite l'anonyme La source du gros fessier des nourrices (1610) ou Les heures perdues d'un chevalier français (1615), attribué à René de Menou. Les chefs-d'oeuvres du genre, qui inspirent les conteurs du XVIIIe siècle, datent pourtant de la deuxième moitié du XVIIe siècle. L'occasion perdue découverte, pièce attribuée à Molière, circula à Paris en 1650, L'école des filles ou la philosophie des dames, par Michel Millot l'aîné, date de 1655, et le scandaleux Vénus dans le cloître, par Barrin, fut publié en 1683. Parlant spécifiquement des textes pornographiques qui datent de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècles--moment capital où les romans du genre s'épanouissent et se définissent--Lynn Hunt conclut que:

> early modern pornography reveals some of the most important nascent characteristics of modern culture. It was linked to free-thinking and heresy, to science and natural philosophy, and to attacks on absolutist political authority.[3]

L'importance des écrits obscènes français de l'Age des Lumières provient d'abord du fait qu'il demeure difficile de démarquer la frontière entre les aventures sexuelles des personnages d'un côté et la critique de moeurs ou l'enquête philosophique de l'autre. D'ailleurs, comme l'affirme Robert Darnton par rapport à ce sujet:

> As carnal knowledge works its way into cultural patterns, it supplies endless material for thought, especially when it appears in narratives --dirty jokes, male braggadocio, female gossip, bawdy songs, and erotic novels. In all these forms, sex is not simply a subject but also a tool used to pry the top of things and explore their inner works. It does for ordinary people what logic does for philosophers: it helps make sense of things. (65)

Bref, les romans pornographiques des Lumières servent de témoins à l'évolution d'un système de pensée qui aura lieu tout au long du siècle et ils se prêtent d'ailleurs à l'essai de ce système dans le domaine de la fiction littéraire. Les personnages obscènes mènent une vie réglée par la raison et le plaisir, rejettant ainsi les valeurs morales (comme par exemple la décence et l'ascétisme) qui empêchent la poursuite d'un bonheur plutôt séculier, opposé à l'idée chrétienne de bonheur spirituel. Cela étant, l'apogée des Lumières arrive en France simultanément à l'apogée de la pornographie, car:

> It hardly seems coincidental that the rise in pornographic publications in the 1740's also marked the beginning of the high period of Enlightenment as well as a period of general crises in European society and politics. The year of 1748, so rich in pornographic publications, was

> also the year of publication of Montesquieu's L'esprit des lois and La Mettrie's L'homme machine. (Hunt, 33)

En plus, il faut ajouter que "the pornographers of the eighteenth century used sex to express all the key ideas of the Enlightenment: nature, happiness, liberty, equality." (Darnton, 68) Dans le cas spécifique des romans analysés dans cette étude (Dom Bougre, le portier des Chartreux, Thérèse philosophe, Le rideau levé ou l'éducation de Laure, Tableaux des moeurs du temps, Le diable au corps, Le doctorat impromptu, Le libertin de qualité ou ma conversion, Margot la ravaudeuse et La cauchoise ou mémoires d'une courtisane célèbre), les protagonistes découvrent une nouvelle façon de vivre leur sexualité qui parfois s'oppose radicalement aux règles imposées par leur milieu ou leur croyance. Dans un effort de libérer le corps et le raisonnement par la pratique de l'acte sexuel, les personnages réinterprètent le milieu social qui les environne ou contestent les préceptes religieux à partir d'un point de vue inspiré essentiellement de la philosophie sensualiste de Locke, Bonnet, Helvétius, Condillac, ainsi que de la théorie de l'homme machine, conçue par La Mettrie.[4] Ils soutiennent l'idée que "toute connaissance provient des sens" ou, selon l'auteur, "all our knowledge comes from sensation and reflection."[5] La plupart des personnages des textes précités ne s'occupent pas pourtant à réfléchir sur le rôle des sens dans l'acquisition du savoir

empirique. Ils éprouvent tous, et surtout les jeunes adolescents, les conséquences immédiates de l'acquisition de cette connaissance tangible au niveau physique. Le savoir charnel nouvellement acquis provient, souvent, de leur curiosité, poussée par le désir conscient ou inconscient de jouissance sexuelle.

En plus d'illustrer que la quête de bonheur spirituel sera peu à peu transformée en volonté immédiate de satisfaction charnelle, les textes pornographiques des Lumières nous offrent aussi la possibilité de pénétrer par la lecture une façon révolutionnaire en France au XVIIIe siècle d'envisager le corps et le désir. La compréhension du corps en tant qu'objet désirant et source première de satisfaction est simultanée à la conception du monde matériel en tant qu'endroit où le désir peut trouver l'occasion de se réaliser. Le roman, devenu miroir sensible de la réalité, reste toutefois, par rapport à cette dernière, le seul endroit où la jouissance se concrétise sans entraves, surtout pour la femme, car, en effet, "the eighteenth century [can be seen] less as an age of erotic pleasure than as a new era of sexual anxiety."[6] Cette angoisse provient dabord du choc entre morale et désir, ou, plus spécifiquement, entre ce que l'on a envie de faire, ou ce qui semble possible d'être fait, et ce que l'on peut faire en effet à l'intérieur d'un cadre social souvent contraignant. Le roman érotique, alors, reflète une libération de l'imaginaire littéraire et demeure un des

seuls endroits où les mots liberté, égalité, fraternité s'exercent pleinement, ignorant les barrières de sexe, de classe ou d'orientation philosophique.

1.1. Curiosité et Lumières

Le mot curiosité, du latin curiositas, voulait d'abord dire soin ou inquiétude.[7] Sentir de l'inquiétude par rapport à l'état de quelqu'un ou de quelque chose implique un manque essentiel d'information de la part de celui qui s'inquiète. Au XIIIe siècle, le sens du mot apparaît déjà beaucoup élargi: il signifie appétit, avidité, soif de connaître, associant ainsi le savoir du curieux aux besoins corporels ou, plus précisément, à l'idée d'alimentation. Il est presque impossible de ne pas admettre que l'homme est devenu homme parce qu'il était le plus inquisiteur des animaux. Cette curiosité "originelle" donne naissance à une sorte d'enquête scientifique et technique assez primitive, qui se réalisa d'abord par le moyen de la simple confection d'outils associés directement à la survivance du groupe. Ainsi, l'homme est d'abord curieux d'apprendre comment il peut devenir plus puissant que les autres créatures et, en outre, plus capable d'apprivoiser la nature pour mieux satisfaire ses besoins immédiats. L'évolution de l'espèce est ainsi liée de près à la maîtrise du milieu naturel, conséquence à la fois des investigations perpétrées par l'être humain et de son l'ingéniosité. La curiosité, donc, est le sentiment qui nous pousse à chercher de la nourriture (dans l'acception la plus large du terme) et, ensuite, à trouver des moyens matériels d'en obtenir. Curieux, à son

tour, est celui qui s'intéresse à quelque chose, en somme, qui recherche et qui cherche.

Un autre sens du mot qui ne doit pas être négligé est celui de badaud, puisqu'ici, à l'image des personnages des récits pornographiques, la connaissance provient directement de l'action de voir. Badaud est celui qui s'arrête pour regarder, par exemple, un événement pittoresque au milieu de la rue, qui observe des scènes qui ne le concernent pas directement, mais qui se jouent devant ses yeux et captivent son attention. Le mot badaud fonctionne aussi comme un adjectif, étant alors utilisé pour faire référence à un genre particulier de curieux, à un curieux par hasard, tout à fait ingénu, dont la curiosité est en principe plutôt un produit des circonstances extérieures que d'un désir latent de dévoiler des secrets. Cette sorte de curieux, dont les yeux perçoivent la réalité sans les masques d'une pensée pervertie par le raffinement des moeurs, apparaît partout dans les romans des Lumières. Jacob, dans Le paysan parvenu de Marivaux, sert d'exemple pour illustrer le curieux naïf et badaud dont la façon de voir la vie et les êtres met en marche une satire mordante de la société. Comme l'écrit Herbert Josephs par rapport au rôle de l'innocence dans les écrits du XVIIIe siècle et, plus spécifiquement, chez Marivaux: "Jacob's directness and freedom from restraint have the effect of exposing, by the dynamics of contrast, the paralysed institutions of the mind."[8] D'autres personnages, comme le Candide de Voltaire, la Péruvienne de

Grafigny et les Persans de Montesquieu illustrent, eux aussi, l'importance du regard ingénu et badaud, et en dernière instance, critique, dans la littérature de l'époque.

L'Age des Lumières ne peut pas être dissociée d'un effort continuel d'érudition qui a son origine dans une curiosité inlassable. Cette quête de savoir se manifeste dans le comportement de l'homme de sciences et des savants en général. D'après Ernst Cassirer, le désir de savoir et la curiosité intellectuelle sont les principaux soutiens d'un mouvement complexe où toutes les connaissances préalables doivent être mises en doute et réconsidérées à partir des nouvelles prémisses de base purement scientifique.[9] Peter Gay fait mention lui aussi du sens général de curiosité qui influence la pensée intellectuelle de l'époque.[10] Cela étant, la curiosité caractérise le siècle en tant qu'un moment où les yeux--et les mentalités--s'ouvrent volontiers aux découvertes. Cette curiosité met à nu des sujets qui demeuraient auparavant voilés par les préjugés ou par l'ignorance et elle contribue souvent à élargir le champ des connaissances humaines, en favorisant l'épanouissement de la philosophie, des arts et des disciplines scientifiques. On peut apercevoir l'inépuisable curiosité des Lumières soit dans le désir qui anima les recherches, soit dans le regard pénétrant nécessaire à chaque pas d'une analyse, soit encore dans les nouveaux outils qui permirent aux yeux de mieux voir ce qui était

trop petit ou trop loin grâce au perfectionnement d'instruments qui rendirent la vue tout d'un coup *omnivoyante*, comme, par exemple, le microscope et le télescope. L'oeil du savant dévoila ainsi, croyait-on, les secrets de la nature, éliminant l'erreur et les fausses convictions par l'intervention de la raison critique et de l'expérimentation.

Quand on lit des textes qui traitent la philosophie, l'histoire, la littérature ou les sciences de l'Age des Lumières, certains mots--par leur constance--nous sautent aux yeux. C'est le cas des mots investigation, pénétration, classification, expérimentation, observation, exploration, découverte et d'autres qui appartiennent au même champ sémantique. Tous ces mots communiquent directement ou indirectement une volonté identique d'examen, d'analyse et de critique, et servent, chacun à sa manière, à donner un sens plus précis à la quête de savoir qui caractérise l'époque. Le Micromégas de Voltaire semble faire la synthèse de ce système, qui transpose à la littérature des sujets antérieurement particuliers aux sciences ou à la philosophie, d'où le terme conte philosophique.

Dans les romans français du XVIIIe siècle, on trouve une foule curieuse de toute sorte de renseignements, et notamment d'informations qui devraient rester en principe interdites. Ainsi, cette curiosité englobe des sujets d'envergure, comme par exemple la poursuite d'une conscience individuelle ou nationale, l'investigation des dogmes

religieux et l'examen d'un savoir théorique vieilli qui semble contredire les nouvelles pratiques. Cette même curiosité intellectuelle présente cependant un contrepoint moins élevé, qui se manifeste dans l'indiscrétion sordide des personnages badauds, voyeurs, ou de ceux qui écoutent par derrière les portes afin de dévoiler des secrets qui ne les concernent pas. Comme l'affirme Vera Lee: "nothing remains hidden for long, for fictional characters, like the intellectuals of the time, are driven by a relentless curiosity."[11] La curiosité constitue ainsi un des traits les plus singuliers de l'esprit de l'époque et, par conséquent, elle fut partout illustrée dans toutes ses manifestations. Alors, il y a des personnages qui éprouvent de la curiosité vis-à-vis des cultures ou des terres étrangères (par exemple, Voltaire en Angleterre). Il y en a d'autres qui, travestis en étrangers, jettent un regard curieux et innocent sur les moeurs de leur pays, car, selon Jean Starobinski: "rien ne motive mieux le trait de satire que l'hypothèse d'un regard naïf." [12]

Bref, la même passion de savoir qui nourrit les érudits particularise l'attitude des personnages des romans pornographiques du XVIIIe siècle. Leurs recherches, on l'a déjà vu, se concentrent pourtant sur la découverte d'un savoir charnel plutôt que sur les connaissances abstraites. Ainsi, ces personnages veulent en savoir plus longuement sur leur sexualité et, par conséquent, sur les origines du plaisir. Ils désirent pénétrer dans l'intimité des boudoirs

pour réussir à avoir un "savoir du plaisir, plaisir à savoir le plaisir, plaisir-savoir."[13] Les personnages des romans obscènes découvrent leur désir et leurs corps à partir des perspectives les plus insolites, c'est à dire à travers le regard voyeur d'un curieux jeté sur le corps de l'autre. Les romans pornographiques de la France des Lumières peuvent se définir comme des récits où la curiosité sert de point de départ à la construction du récit. En effet, la narration existe notamment parce que l'oeil a vu et parce que cette vision a tout d'un coup illuminé une nouvelle sorte de connaissance.

1.2. Investigation étymologique: profusion de termes et imprécision de sens

Comment nommer les textes du XVIIIe siècle qui traitent librement les rapports sexuels et qui les rendent même le sujet principal autour duquel se construit le récit? Ces textes connurent à l'époque, malgré la censure, un succès de scandale.[14] La parution d'une quantité d'ouvrages fut parallèle à la profusion de termes pour signaler leur contenu. De cette façon, pendant le XVIIIe siècle, il n'y avait aucune nomenclature particulière pour désigner cette sorte d'écriture. Comme le dit Darnton à ce sujet:

> early modern pornography did not stand out in the eyes of its contemporaries as a clear and distinct genre of literature. Instead, it belonged to a general category, known at the time as "philosophical." Eighteenth-century publishers and booksellers used the term "philosophical books" to designate illegal merchandise, whether it was irreligious, seditious or obscene. (66)

Les censeurs, les libraires et les colporteurs appelaient indistinctement les nouvelles publications, entre autres dénominations, livres de l'Enfer, livres du second rayon, livres philosophiques, pornographiques, érotiques, littérature priapique, textes interdits ou écrits libertins.[15] Quoique les documents laissés surtout par les

libraires se révèlent de nos jours indispensables pour comprendre les habitudes judiciaires et le marché d'édition des Lumières, ils ne nous aident pas à percevoir s'il y avait une différence claire, au niveau du contenu, entre les textes philosophiques qu'ils classent sous le même nom.

Les critiques actuels, en voulant garder la même profusion terminologique d'alors (afin de communiquer les nuances d'un genre encore naissant), emploient à la fois tous les termes précités (livres de l'Enfer, du second rayon, philosophiques, pornographiques, érotiques, priapiques, interdits ou libertins) pour désigner les documents qu'ils analysent. Cet usage hétéroclite de mots qui, de nos jours, gardent des différences tantôt subtiles, tantôt radicales, exige une étude plus sérieuse, car chaque expression apporte une acception distincte et contribue ainsi différemment à la caractérisation du genre. Les titres livres du second rayon et philosophiques, par exemple, font référence aux ouvrages de contenu obscène, mais ils incorporent aussi les textes anti-cléricaux, les attaques aux pouvoirs séculaires et les critiques jansénistes.[16] Priapique fait référence surtout à la poésie érotique du XVIIe siècle, d'inspiration classique. Comme l'écrit Findlen:

> The transition of the image of Priapus from a witty household god into an object of sexual interest, and, finally, into an euphemism for obscene and pornographic writing, indicates the

ambivalence with which humanists viewed their engagement with the past.[17]

Livres interdits demeure aussi un terme trop ambigu et à l'époque même on ne savait exactement à quoi il faisait référence, comme nous le prouve le passage suivant: "I cannot tell ... which books are prohibited. In general, everything that is opposed to religion, the state, and good morals."[18] Le mot pornographe n'apparaît par écrit qu'en 1769, créé par Restif de la Bretonne pour servir de titre à son ouvrage, Le pornographe.[19] L'ouvrage traitait de la réglementation de la prostitution et était le premier volume d'une série de textes appelés Idées singulières, desquels font partie, entre autres, Le mimographe (étude sur le théâtre) et L'andrographe (relatif aux moeurs). Le pornographe révèle un effort sérieux d'analyse de la part de l'auteur. Voulant examiner un problème commun aux villes modernes, Restif de la Bretonne proposa plusieurs façons de le résoudre, c'est-à-dire il imagina une manière de régler le métier et de sauvegarder à la fois la morale publique. Ainsi, vers le milieu du XVIIIe siècle, pornographe, provenant du grec porné (i.e. prostituée), faisait référence exclusivement à celui qui écrivait des traités sur la prostitution, ayant pourtant très peu à voir avec la signification qu'on attribue de nos jours au terme. Les mots pornographie, pornographique, pornocratie et même la forme abrégée porno, déjà chargés de l'idée d'obscénité,

furent documentés pour la première fois seulement au XIXe siècle.[20]

En somme, les acceptions modernes du mot pornographie, ainsi que la campagne véhémente contre les résultats pernicieux de sa lecture, apparaissent déjà en germe dans certains documents juridiques ou théologiques du XVIIe et XVIIIe siècles. On essayait d'y définir les termes obscènes, interdits et licencieux afin d'exercer plus efficacement la censure. Ceux qui jadis cherchèrent à préciser les sens des mots cités en haut insistèrent principalement sur le pouvoir manifesté par la littérature obscène d'agir sur la libido du lecteur de manière à le faire se comporter de façon immorale, comme les personnages du texte qu'il est en train de lire.

Les définitions du mot obscène qui datent du XVIIe et du XVIIIe siècles suggèrent que moralité et chasteté y deviennent presque synonymes. Le Dictionnaire universel de Furetière, par exemple, définit obscène comme tout ce qui est "impudique, lascif, déshonnête, soit en actions, ou en représentations".[21] D'après L'encyclopédie, obscène "se dit de tout ce qui est contraire à la pudeur".[22] D'ordinaire, le besoin de définir le terme précède l'action des censeurs. Ainsi Malesherbes, censeur royal, écrit dans les Mémoires sur la librairie et sur la liberté de presse quelques remarques sur les livres qui outragent la morale et qui pour cette raison doivent être durement persécutés et prohibés: "l'obscénité [différemment de la licence] doit être

défendue".[23] La première partie du passage sur l'obscénité écrit par Pierre Bayle (alors exilé en Hollande par suite de la persécution des Réformés en France) dans le Dictionnaire historique et critique propose à son tour neuf catégories d'écrivains obscènes. Pourtant, selon Bayle, seulement l'auteur qui:

> donne en vilains termes la description de ses débauches..., exhorte ses lecteurs à se plonger dans l'impureté [et] leur recommande cela comme le plus sûr moyen de bien jouir de la vie [mérite] toutes les peines les plus sévères du Droit Canon.[24]

La censure, en plus d'inspecter l'impression et la circulation d'ouvrages interdits, s'évertua à justifier le contrôle en dénonçant les résultats délétères occasionnés par la consommation de matériel pornographique. L'Église du XVIIIe siècle attaqua de sa part les ouvrages obscènes en révélant leur pouvoir de détourner les jeunes gens du chemin de la vertu. Ces lectures, selon un Avertissement du clergé de France publié en 1770: "flattent l'imagination d'une jeunesse corrompue, et insinuent l'impureté à la faveur de la volupté."[25] Bref, la pornographie représente une menace surtout dans la mesure où elle risque, croit-on, d'entraîner ses lecteurs à désobéir aux préceptes moraux, religieux ou judiciaires, et à vivre ensuite commandés exclusivement par la volupté, car "eroticism in modern literature derives not from a situation of nature, but from a process of liberation

from pre-existent prohibitions and taboos."[26] Tout cela ne suffit pourtant pas à bien caractériser les écrits pornographiques. Pour bien comprendre les textes du genre, il faut aller plus loin et en dégager d'autres particularités structurelles et thématiques.

1.3. Pornographie, les modernes acceptions du terme: définition, caractérisation et censure

Au XXe siècle, des livres autrefois défendus se rééditent avec un immense succès et des auteurs proscrits font enfin leur entrée dans le milieu universitaire. On reproduit, sans beaucoup d'embarras, des magazines, des photos et des films où l'acte sexuel est exhibé de façon explicite. Si jadis la pornographie se limitait strictement à ce qui était imprimé (i.e. textes et gravures), aujourd'hui son domaine est beaucoup plus ample: elle englobe tout matériel qui traite l'obscène, "bringing onstage what is customarily kept offstage in western culture."[27] Encore de nos jours, cependant, les efforts de préciser le sens du mot et de régler sa pratique deviennent indissociables.[28] Dans les pays qui veulent sauvegarder la liberté de presse et d'expression, il s'agit de délimiter ce qui est et ce qui n'est pas obscène, essayant par là de préserver la morale sans nuire aux droits du citoyen. Ainsi, au niveau de la représentation, ce qu'on appelle <u>récit pornographique</u> ou <u>obscène</u> met-il à nu "explicit sex, usually depicting genitalia in action and usually to the end of eroticising its readership or audience." (Michelson, xii) Il faut ajouter à cette définition une autre beaucoup plus rigoureuse de ce qui maintenant se qualifie d'obscène. Selon le passage ci-après, obscène est tout matériel qui expose:

> human masturbation, sexual intercourse actual or simulated, normal or perverted, or any touching of the genitals, pubic areas or buttocks of the human male or female, or the breasts of the female, whether alone or between members of the same or opposite sex or between human and animals, any depiction or representation of excretory functions, and lewd exhibitions of the genitals, flagellation or torture in the context of a sexual relationship.[29]

Ce document, produit par le gouvernement de l'État de Massachusetts, nous fait penser tout de suite à quelques définitions d'obscène qui datent du XVIIe et du XVIIIe siècles français. Dans toutes, il est clair que l'action de fixer le sens du mot a souvent comme objectif de justifier la condamnation d'un livre ou l'impression d'une gravure. Le travail du philologue devient inséparable de celui du censeur, puisque "pornography has always been defined in part by the efforts undertaken to regulate it." (Hunt, 11)

Au niveau du langage, "there is an anarchic quality in obscene writing," dit Donald Thomas. [30] Au niveau de la narration, le discours obscène corrompt le discours même, car une "flagrant violation of the social conventions of polite discourse" va y avoir lieu. (cité par Michelson, 38) Enfermés dans les boudoirs, les mots récupèrent leur fonction primordiale de nommer les choses de façon objective et directe. Ainsi, quoique la pornographie ne se serve pas

toujours ouvertement de gros mots, elle raconte l'acte sexuel sans rien cacher au lecteur, malgré les métaphores et le double-sens dénotés par les monosyllabes ou les points de suspension qui parfois cherchent à voiler l'acte sexuel. En outre, le langage pornographique "dur" fuit les métaphores parce qu'il parle aux sens avant de parler à l'intelligence. Comme l'affirme Frappier-Mazur:

> First, there is the contrast between two registers of language, crude and polite, or, even better, crude and elegant, a contrast which actualizes the desired transgression at the linguistic level. This effect is increased when words usually associated with the lower classes are put in aristocratic mouths, especially when relayed by female narrators, a frequent occurrence which enhances their impact.[31]

Par rapport à la structure du récit pornographique, il n'y a pas d'ordinaire une intrigue à suivre ou à être dévoilée par le public. L'histoire est prévisible, et la prévisibilité en reste même une caractéristique indispensable, car le lecteur sait depuis le début que son attente sera entièrement satisfaite et qu'il pourra donner libre cours à ses fantasmes. Vis-à-vis de la voix narrative, la plupart des romans du genre s'adressent aux narrataires du sexe masculin. Les narrateurs pourtant sont souvent des narratrices: celles-ci racontent, à partir d'un point de vue féminin, ce que font les hommes et ce

qu'éprouvent les femmes à leur contact. Le répertoire de positions et d'activités, accompagné d'une description minutieuse de tout ce qui frappe les sens, est le site de l'invention, car même l'infraction de tous les tabous ne semble, en fin de compte, sortir du lieu commun, c'est-à-dire: masturbation, sodomie, homosexualité, bestialité, pédophilie et inceste. Curieusement, il n'y a presque pas de viols, car, dans la littérature pornographique du XVIIIe siècle, l'acte sexuel qui commence par la force termine d'habitude par l'assentiment et, ainsi, par la jouissance du partenaire qui se sentait au début violé.

Le texte pornographique se définit en dernière instance comme une littérature de consommation. Lily Pond, éditrice du journal *Yellow Silk*, réitère que: "Pornography...is really a very shallow thing. It is predictable, unchallenging, and utilitarian; its clear results are profit (for the producer) and arousal (for the consumer)."[32] Tout en n'étant pas d'accord que la pornographie constitue toujours une écriture sans profondeur et sans art, on doit pourtant avouer son allure de marchandise. Comme tous les produits de consommation, la pornographie répond à une demande continuelle de la part du public, cherchant toujours à matérialiser les fantasmes des lecteurs afin de garantir leur satisfaction immédiate. En effet, cette association entre sexualité et argent, basée sur la notion d'échange monétaire entre client et prostituée, se remarque depuis la création du mot pornographe en 1746.[33]

On peut établir facilement des parallèles entre les caractéristiques formelles de la pornographie du XXe siècle et celles trouvées dans les textes de l'Age des Lumières. Quoique ces derniers demeurent témoins d'un genre encore naissant, ils exhibent déjà, et de façon assez uniforme, les techniques particulières à cette sorte de récit, entre lesquelles les descriptions en tableaux, l'absence d'une intrigue élaborée, le recours au voyeurisme et la fragmentation du corps au profit de la surexposition des parties génitales. La correspondance au niveau de la forme, et parfois du contenu, nous mène à conclure que la pornographie, en tant qu'un ensemble de caractéristiques et de normes implicites, se révèle très solide depuis les premiers ouvrages composés à la fin du Classicisme. Ce qui particularise cependant la littérature pornographique de la fin du XVIIe siècle et surtout celle des Lumières est, tout d'abord, le fait que, malgré la censure, il y a, pour la première fois dans l'histoire littéraire de France, une extraordinaire quantité de textes obscènes à la disposition des lecteurs. En outre, ces textes sont écrits et lus par des groupes très hétéroclites, prouvant que la pornographie est peut-être le plus démocratique des genres. Quand il s'agit de chercher et d'avoir du plaisir sexuel, les nobles, les prêtres, les riches, les pauvres, les hommes et les femmes, ils ont tous les mêmes droits. D'ailleurs, la pornographie des Lumières sert d'instrument d'attaque aux pouvoirs établis, associant les affaires érotiques aux

affaires d'état et d'Église. Enfin, les romans pornographiques d'alors transposent souvent à la conduite des personnages les idées clés des philosophies sensualiste et matérialiste, comme si l'initiation sexuelle ne pouvait pas avoir lieu sans une sorte d'éducation philosophique parallèle. Cela étant, les personnages étudiés dans les chapitres qui suivent, voyeurs pour la plupart, nous montrent que la connaissance et l'expérience en matière sexuelle favorisent le foisonnement des facultés intellectuelles, prouvant que "free love promotes free thinking." (Darnton, Sex for Thought, 66) Mais, quels sont ces personnages qui n'arrivent à penser qu'avec les yeux bien ouverts? Dans quelles conditions leur apprentissage a-t-il lieu? Quel genre de savoir cherchent-ils? Qu'est-ce qu'ils apprennent? Enfin, pourquoi faut-il raconter cette expérience et la partager avec le lecteur?

NOTES

1 Cette approche, quoiqu'elle demeure une branche de la théorie de la réception, se distingue de cette dernière, car la "reader-response approach" s'occupe plutôt des effets de la lecture sur le lecteur dans son individualité. D'après la définition élaborée par Chris Baldick dans The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms (Oxford, New York: Oxford University Press, 1990): "reader-response criticism [is] a general term for those kinds of modern criticism and literary theory that focus on the responses of the readers to literary works, rather than on the works themselves considered as self-contained entities. It is not a single agreed theory so much as a shared concern with a set of problems involving the extent and nature of readers' contribution to the meanings of literary works." (184)

2 Selon Darnton, "the librarians created "l'Enfer" sometime between 1836 and 1844 in order to cope with a contradiction. On the one hand, they needed to preserve the fullest possible record of the printed work; on the other, they wanted to prevent readers from being corrupted by bad books." Robert Darnton, "Sex for Thought." The New York Review of Books Dec. 22, 1994: 65.

3 Lynn Hunt, ed. The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800 (New York: Zone Books, 1993) 11.

4 Voir John C. O'Neal, The Authority of Experience: Sensationist Theory in the French Enlightenment (Pennsylvania State University Press, 1996).

5 Respectivement: Etienne Bonnot de Condillac, Essai sur l'origine des connaissances humaines (Paris: Galilée, 1973) 102. John Locke, An Essay Concerning Human Understanding bk.2, chap.1, esp.1-5 (Oxford: Oxford University Press, 1975) 104-6.

6 G.S. Rousseau and Roy Porter, Sexual Underworlds of the Enlightenment (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988) 2.

7 Voir Le grand Robert de la langue française, le Trésor de la langue française, publié par le Centre National de la Recherche Scientifique, et le Nouveau dictionnaire analogique Larousse.

8 Herbert Josephs, "Le paysan parvenu: Satire and the Fiction of Innocence," French Forum vol.5 (1980): 26.

9 Ernst Cassirer, The Philosophy of the Enlightenment (Boston: Beacon Press, 1962) 5.

10 Peter Gay, Age of Enlightenment (New York: Time Incorporated, 1966) 12.

11 Vera Lee, Love and Strategy in the Eighteenth-Century French Novel (Cambridge, Massachusetts: Schenkman Books, 1986) 55.

12 Jean Starobinski, Le remède dans le mal (Paris: Gallimard, 1989) 94.

13 Michel Foucault, Histoire de la sexualité, vol.I (Paris: Gallimard, 1976) 101-2.

14 Par rapport aux relations entre la censure et l'édition, Alexandrian affirme dans son Histoire de la littérature érotique (Paris: Seghers, 1988) que, jusqu'aux années 1620, même "les pires obscénités paraissaient librement ... car l'édition ne connaissait pas encore de limitation." (111)

15 Robert Darnton dans Bohème littéraire et révolution: le monde des livres au XVIIIe siècle (Paris: Gallimard, 1982)

offre un exemple très clair de cette confusion lexicale quand il cite le passage d'une lettre qu'un libraire a écrite à son fournisseur de livres: "Voici un petit catalogue de livres philosophiques dont je vous prie de m'envoyer facture avant l'expédition: La religieuse en chemise, Le christianisme dévoilé, Fausseté des miracles des deux Testaments..., Système de la nature, Thérèse philosophe... (7)

16 Après le procès de Théophile de Viau, accusé d'être libertin par le jésuite André Voisin, la censure va commencer à agir sur les librairies de façon à contrôler la presse. Théophile fut condamné à l'exil en 1619, soupçonné de débauche et d'incroyance. Quelques années plus tard, absous et déjà de retour en France, Théophile allait encore une fois souffrir la persécution des censeurs, mais non pas à cause de l'immoralité trouvée dans des écrits comme Le parnasse satyrique du sieur Théophile ou Le parnasse des poètes satyriques. La principale opposition à son oeuvre provenait, selon les autorités ecclésiastiques, du fait qu'elle mélangeait la sexualité à la religion de façon à démoraliser cette dernière, ce qui prouve que la censure s'exerça d'abord sur les textes qui offensaient le clergé. Bref, l'obscénité pouvait être répandue alors sans beaucoup de difficultés si elle ne se mélangeait ni aux thèmes religieux ni à ses porte-paroles.

17 Paula Findley, "Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy," in Hunt, ed., The Invention of Pornography, (New York: Zone Books, 1993): 82.

18 Robert Darnton, The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France (New York, London: W.W. Norton, 1995) 4.

19 Nicolas Anne Edmé Restif de la Bretonne, Le pornographe ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées (d'abord publié en 1769).

20 Le mot pornographique, associé à l'idée d'écrits obscènes, date de 1835. Pornographie apparaît par écrit seulement en 1846. Voir Le grand Robert de la langue française.

21 Voir la définition du mot obscène du Dictionnaire universel de Furetière.

22 Voir le mot obscène de L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.

23 Malesherbes, "Mémoires sur la Librairie et sur la Liberté de Presse", North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 213 (s.d.): 127.

24 Pierre Bayle, Sur les obscénités (Bruxelles: Gay et Doucé, 1879) 1-3.
Cette édition présente indépendamment le chapitre sur l'obscénité du Dictionnaire historique et critique.

25 Cité par Jean Marie Goulemot, Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle (Aix-en-Provence: Alinea, 1991) 18.

26 Alberto Moravia, "Eroticism in Literature," Perspectives on Pornography (New York: Macmillan Press, 1970): 1-2.

27 Peter Michelson, Speaking the Unspeakable: a Poetics of Obscenity (New York: SUNY Press, 1993) xi.

28 De nos jours, on remarque que le contrôle se justifie exactement pour les mêmes raisons, c'est-à-dire parce que la pornographie est "harmful to minors" du fait qu'elle produit "a prurient interest--in the form of 'immoral', 'lustful', 'impure' sexual desire".

29 Jon Huer, Art, Beauty and Pornography (Buffalo, New York: Prometheus Books, 1987) 185.

30 Cité par Michelson 38.

31 Lucienne Frappier-Mazur, "Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography," The Invention of Pornography: 206.

32 Lily Pond and Richard Russo, ed., Yellow Silk: Journal of Erotic Arts (New York: Harmony Books, 1990) xv.

33 La pornographie n'a pas toujours été une source de gros revenus pour ses auteurs. Pendant le XVIIe et le XVIIIe siècles, dans le cas où il n'était pas possible de se faire imprimer à Avignon, cité pontificale qui garantissait l'immunité religieuse et civile et qui, ainsi, facilitait l'impression d'ouvrages défendus, les textes devaient se faire imprimer en cachette, par des maisons d'édition clandestines en Hollande ou par des presses portatives. L'auteur souvent ne touchait son argent qu'au moment de la vente du texte au libraire. Celui-ci dépendait à son tour du colporteur pour faire circuler le texte. D'ailleurs, en ce qui concerne le commerce de la pornographie, il n'y avait dans ce temps-là aucune loi qui réglait les droits d'auteur. Cela étant, plusieurs éditions se faisaient imprimer clandestinement à partir de la première et circulaient sans contrôle d'aucune espèce malgré les efforts des censeurs. Le profit se partageait au long du chemin, mais entrait surtout dans les poches des marchands, qui vendaient les ouvrages "sous le manteau" à l'occasion des fêtes publiques,

ou qui répondaient aux demandes des biblithèques privées. Voir Darnton, Forbidden Best Sellers 3.

2. CURIOSITE ET LUMIERES: LE DESIR DE SAVOIR LE DESIR

Les romans pornographiques de la France du XVIIIe siècle, comme Dom Bougre, le portier des Chartreux (1741?), Thérèse philosophe (1748) et Le rideau levé ou l'éducation de Laure (1786), peuvent se caractériser comme des récits où la curiosité des personnages sert de point de départ à la construction de l'histoire.[1] Leur curiosité ne peut être assouvie que par l'exercice du regard, souvent voyeur, jeté sur le monde extérieur. Dans le livre X des Confessions, Saint Augustin écrit longuement sur une sorte de curiosité mise en marche par les sens enivrés de désir sexuel. Il la nomme concupiscence, the "lust of the eyes."[2] Dans le premier chapitre de L'oeil vivant, Jean Starobinski analyse à son tour les différentes significations attribuées au mot regard, utilisé pour faire référence à "la vision orientée."[3] Selon Starobinski,

> la racine [du mot regard] ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde ... Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde ... L'acte du regard ne s'épuise pas sur place: il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. (11)

Ce passage pourrait aussi bien s'appliquer au rôle joué par la vision dans les textes obscènes des Lumières, où les personnages exercent continuellement leur vue afin de savoir davantage sur la sexualité.

Ainsi, ces personnages découvrent, par le regard, quelque chose qui changera désormais toutes leurs perspectives. Cette liaison entre curiosité, voyeurisme, plaisir et savoir fut longuement examinée par Freud lorsqu'il expliquait la notion d'épisthémophilie, perversion dans laquelle :

> the thought-process itself becomes sexualized, for the sexual pleasure which is normally attached to the content of thought becomes shifted on to the art of thinking itself, and the satisfaction derived from reaching the conclusion of a line of thought is experienced as a sexual satisfaction.[4]

Mais, qui sont ces personnages qui n'arrivent à penser qu'avec les yeux bien ouverts? Dans quelles conditions leur apprentissage a-t-il lieu? Quel genre de savoir cherchent-ils? Qu'est-ce qu'ils apprennent? Enfin, pourquoi faut-il raconter cette expérience et la partager avec le lecteur? Il sera ensuite question de les faire connaître, de préciser les traits de leurs caractères, ainsi que d'offrir un abrégé de leurs histoires.

L'histoire de Saturnin, intitulée Dom B...portier des Chartreux, écrite par lui-même devint, depuis sa première édition qui date peut-être de 1741, un de plus grands *best-*

sellers de la littérature pornographique des Lumières. Son influence fut telle qu'au moins deux autres récits s'en inspirèrent directement pour donner suite aux aventures des personnages: Mémoires de Suzon, soeur de D** B*****, publié d'abord en 1778, et Marguerite, fille de Suzon et nièce de Saturnin, de 1784. Le Dom Bougre raconte l'histoire d'une découverte et d'une éducation des sens, mélangeant à celles-ci quelques considérations philosophiques et des attaques mordantes contre les membres du clergé, d'où le succès de scandale qu'il eut à l'époque.[5] Comme l'explique Hubert Juin, le récit de Saturnin "se trouve au centre de trois préoccupations: l'érotisme, qui est la découverte du corps; la philosophie, qui est une vue jetée sur le monde; la critique, qui est le jugement porté sur les moeurs sociales." (Dom Bougre, 19) Ouvrage essentiellement obscène, il se présente sous la forme de mémoires composées afin de concourir, d'après la préface de Saturnin, à "l'édification de [ses] frères." (31) En effet, l'intrigue--c'est à dire comment Saturnin, un jeune innocent, devint un moine débauché--ne sert qu'à justifier une suite de tableaux orgiaques décrits dans tous les menus détails. Le lecteur, ainsi, s'intéresse à l'histoire seulement dans la mesure qu'elle lui promet une série de descriptions faites exprès pour allumer son imagination et ses sens.

Le narrateur, déjà âgée quand il se décide à écrire, commence la relation de ses aventures en parlant de sa naissance illégitime et des mensonges qui l'entourèrent.

Sur ce sujet, Hubert Juin affirme, dans l'introduction au roman, que le Dom Bougre est "un récit du masque [où] plusieurs personnages ne sont pas qui ils sont." (21) Les fausses identités serviront pourtant à éviter la rupture immédiate avec le plus grand des tabous, le sexe entre mère et fils. Saturnin, un adolescent avec "les dispositions toutes monacales" (i.e. par nature vicieux), doit avoir environ quatorze ans lors de sa première masturbation. (33) Celle-ci a lieu à l'occasion d'une scène de voyeurisme, poussée surtout par une immense curiosité de voir et de savoir ce qui se passait dans la chambre de son beau-père. Il entend d'abord des bruits qui échappent à son entendement, mais qui semblent suggérer qu'il y arrive quelque chose de bizarre. Il écrit ensuite: "l'inquiétude où j'étais fit bientôt place à la curiosité," et, puis, "l'envie de savoir ce qui se passait dans cette chambre devint à la fin si vive qu'elle étouffa toutes mes craintes." (33) La curiosité de Saturnin précipitera son éducation dans le vice et figurera à la base même de la narration de ce noviciat.

Thérèse philosophe nous présente à son tour l'histoire de Thérèse racontée par elle-même. Le texte se subdivise en trois parties relativement dissociées les unes des autres. La narratrice raconte d'abord à la première personne le début de son éducation métaphysique/sensuelle (au couvent et aussi auprès de Madame C*** et de l'abbé de T***). Thérèse apprend alors que le corps est un instrument par lequel Dieu

manifeste sa volonté et que le plaisir que l'on éprouve au niveau physique n'est qu'une extension des plaisirs métaphysiques ressentis par l'âme en extase. Elle rapporte ensuite les affaires d'une entremetteuse et ancienne courtisane de nom Bois-Laurier. Le récit de Bois-Laurier, effectué lui aussi à la première personne, interrompt provisoirement la narration de Thérèse et fait le pont entre deux moments capitaux de sa vie, c'est-à-dire le départ pour Paris (i.e. la fin d'une éducation guidée) et la rencontre du comte (i.e. le développement d'un esprit affranchi des préjugés). Dans la troisième partie, Thérèse, déjà maîtresse d'un comte, narre enfin les dernières instances de son apprentissage et anticipe, par sa trajectoire, le sapere aude de Kant. Comme l'écrit Darnton vis-à-vis de la transformation de la narratrice en philosophe, changement qui a lieu de façon progressive tout au long du fil narratif:

> She learns that everything can be reduced to matter in motion, that all knowledge derives from the senses, and that all behavior should be governed by a hedonistic calculus: maximize pleasure and minimize pain. (Sex for Thought, 67)

La décision d'écrire pourrait être interprétée, par rapport au contexte d'un apprentissage toujours grandissant, comme le terme d'une formation accomplie. Thérèse pense indépendamment et regagne contrôle de sa conscience du moment où elle devient auteur de son propre texte. La prise

de parole correspond ainsi pour la narratrice à un exercice d'auto-découverte où, en écrivant les mémoires de ses aventures galantes, elle explore les sensations auparavant incomprises et dévoile le désir sexuel jusqu'alors déguisé en ferveur religieuse. Thérèse s'emancipe des anciennes croyances ou, plutôt, les réinterprète, lorsqu'elle comprend sa sexualité et accepte son corps en tant qu'objet désirant. Comme l'affirme Ivker au sujet de cette adaptation des lois religieuses aux lois de la nature:

> Thérèse, guided by her own native reason, comes to the conclusion that man's passions are natural and hence are creations of God; that in fact Nature and God are two terms for the same force. Attempts to regulate the passions by human standards are not only futile, but also blasphemous.[6]

Prenant en considération que chacune de trois parties du roman Thérèse philosophe se classe différemment en ce qui concerne leur recours à l'obscénité, il y a un mélange évident de registres qui pervertit le récit d'un bout à l'autre. Le lecteur remarque que la narration oscille entre pornographie (exposition) et érotisme (suggestion), ou, en d'autres mots, entre simple inventaire de pratiques sexuelles et description voilée suivie d'analyse. Par exemple: certains passages, surtout dans le récit de Bois-Laurier, semblent écrits uniquement afin d'enflammer les sens du lecteur. Les passages de cette nature font partie

d'une suite de tableaux qui ne communiquent rien de neuf au lecteur, à part l'excitation physique. Quelques autres scènes du roman, en revanche, décrivent l'acte en menus détails, sans pourtant sortir du domaine des métaphores. Les passages de ce genre sont d'habitude suivis d'un examen de fond philosophique ou moral de ce qui vient d'être narré, comme il arrive tout au début et aussi à la fin du roman, où Thérèse médite sur ses propres préjugés concernant le coït et l'exercice du plaisir en général: "Je vous répète donc, censeurs atrabilaires, nous ne pensons pas comme nous voulons ... La raison nous éclaire, mais elle ne nous détermine point." (657).

Dans la première partie, Thérèse se sert de l'aventure entre une amie de couvent et son confesseur pour parler des prémisses de son éducation philosophique et sensuelle. Le récit de son initiation traite de l'affaire véridique et scandaleuse entre le Père Dirrag (anagramme du jésuite Jean-Baptiste Girard) et la jeune Eradice (anagramme de Catherine Cadière).[7] Le choix d'une célèbre liaison pour servir de sous-titre et de point de départ à la narration de Thérèse semble raffermir l'intention de l'auteur d'effectuer une critique des couvents en ridiculisant ses membres et ses pratiques. Pour le public lecteur du XVIIIe siècle, cette critique se soutiendra surtout sur les évidences judiciaires des crimes pratiqués par les autorités ecclésiastiques. Le raisonnement logique de la narratrice qui, selon Robert Darnton, "stood for Enlightenment" aux yeux du lecteur de

l'époque, viendra lui aussi y ajouter de l'énergie. (The Forbidden Best-Sellers, 89) On verra ainsi l'esprit cartésien de Thérèse mettre en évidence les incongruités de la doctrine chrétienne pour ensuite la corroder à l'aide de ses propres contradictions.

La narration de ses mémoires se justifie du fait que la jeune femme fut exhortée par son amant, le comte, à lui offrir une description écrite de sa vie et de l'affaire entre le Père Dirrag et Eradice. Thérèse, en s'adressant au comte, réplique: "Vous désirez un tableau où les scènes dont je vous ai entretenu ... ne perdent rien de leur lascivité, que les raisonnements métaphysiques conservent toute leur énergie." (575) Thérèse se décide aussi à écrire--malgré son inexpérience en littérature et malgré son amitié avec Eradice--parce qu'elle croit que son histoire relatera "des vérités utiles au bien de la société." (575) Le récit de Thérèse s'ouvre par des "Réflexions ... sur l'origine des passions humaines." (576) Elle y explique que le contrôle des passions nous échappe puisque Dieu les créa et que la pratique des vertus chrétiennes (qui préconisent la chastété) est en effet anti-naturelle. Ensuite, Thérèse lui raconte brièvement le moment de son enfance où elle fut surprise en train de se masturber pendant le sommeil. Elle avait alors sept ans et, après que sa mère eut dénoncé ce *péché mortel*, celle-ci se rendit compte que sa fille était par nature portée à ce genre de plaisir. A l'âge d'onze ans, elle fut mise en couvent, car on crut que la vie

religieuse pourrait contenir son tempérament trop passionné. Elle fit la connaissance du Père Dirrag et de celle qui deviendrait son amie intime après la sortie du cloître. Thérèse avait vingt-trois ans à cette occasion et, malade à cause de "cette liqueur divine qui nous procure le seul plaisir physique," elle, quoiqu'encore vierge, repoussa quand même le mariage. (584)

Après être sortie du couvent, presque morte, Thérèse se met tout de suite sous la direction du fameux confesseur. Jalouse de l'intimité spirituelle qu'elle voit s'établir entre Eradice et Dirrag, et curieuse de voir de ses yeux l'authenticité de leurs extases mutuelles, Thérèse finit par se faire inviter à regarder, par le trou d'un cabinet, leurs exercices de dévotion. Sans arriver tout de suite à comprendre la scène qu'elle espionne, la jeune femme se sent pourtant envahie par des pensées et des sensations qui lui étaient jusqu'alors inconnues. C'est ainsi que Thérèse, curieuse de connaître la véritable nature des étranges sentiments éprouvés lors du spectacle épié par le trou, va tenter de comprendre ce qui lui avait échappé auparavant. Guidée par une féroce curiosité, elle se mettra dorénavant volontiers dans la position de voyeuse à laquelle elle fut d'abord soumise en partie par le dessein d'Eradice. Son histoire sera l'histoire de la découverte du plaisir, d'un plaisir qui arrive toujours par des yeux qui regardent furtivement ou par des oreilles qui écoutent en cachette la conversation des autres.

Enfin, dans le dernier texte de notre choix, Le rideau levé..., le récit de Laure à son amie Eugénie est postérieur à la lettre d'une certaine Sophie au Chevalier d'Olzan. Sophie lui explique comment le manuscrit qu'elle lui envoie fut trouvé et copié. Bref, Sophie, qui passa quelques jours dans un couvent avec une amie recluse, fut prise par la curiosité de voir ce qui se cachait sous le fond d'une petite boîte: le manuscrit de l'histoire de Laure y était et Sophie la copia secrètement, croyant que sa lecture divertissante aurait pu éloigner le chevalier des aventures galantes avec les femmes parisiennes. Le texte rédigé par Laure, comme celui écrit par Thérèse au comte, est le fruit d'une demande faite par son amie Eugénie, qui s'ennuyait toute seule au cloître. Il sert lui aussi à l'amuser dans sa solitude. Laure promet à Eugénie que sa narration aura le pouvoir de dépeindre toutes ses expériences, "dès [sa] plus tendre enfance" et c'est ainsi que les lecteurs connaîtront chaque instance de son apprentissage. (12) Quoique Laure mêle à son récit une sorte de traité d'éducation sexuelle et philosophique (réminiscences des leçons autrefois données par son feu père), la pornographie prime sur la philosophie, surtout grâce aux descriptions minutieuses de l'acte sexuel et des parties génitales.

Comme il arrive chez Saturnin, la naissance de Laure se couvre de mystère et de mensonges. Le lecteur est bientôt informé que son père n'est pas son père, ce qui semble venir exprès afin de rendre l'inceste moin scandaleux ou, peu-

être, de désacraliser l'idée même de tabou. Sa mère meurt quand elle a onze ans et dès lors cette très jolie fille est élevée par l'homme qu'elle aime tendrement et croit être son vrai père. Celui-ci se charge de lui apprendre "à réfléchir et à former [son] jugement, en le dégageant des entraves du préjugé." (21) Leur relation s'établit sur un attachement authentique et mutuel. Une présence féminine manque pourtant au parâtre, et il commence à pousser encore plus loin les caresses qui, par leur nature libidineuse, avaient déjà, de son vivant, frappé l'attention de son épouse. Laurette ne le repousse pas, au contraire, elle participe toujours de bon coeur à "ce charmant badinage." (23) Le père, cependant, arrêtait toujours ses caresses pour aller en hâte "s'enfoncer dans sa chambre." (23) Agacée par ce genre de sortie imprévue, elle voulut découvrir les raisons de ses fuites et essaya de le regarder furtivement:

> il avait poussé la porte vitrée, qui formait la seule séparation qu'il y avait entre [sa chambre] et la mienne. Je m'en approchai, je portai les yeux sur tous les carreaux dont elle était garnie, mais le rideau, qui était de son côté...ne me laissa rien apercevoir, et ma curiosité ne fit que s'en accroître. (24)

Le regard curieux jouera désormais un rôle capital dans son apprentissage, car, quelques jours après l'arrivée de Lucette, la nouvelle gouvernante, la curiosité de Laure "fut à l'instant réveillée" par les discrets arrangements qu'elle

aperçut entre son père et cette femme. (27) Il sera donc question d'espionner constamment ce qui se passe entre les deux dans l'intimité du boudoir. En fin de compte, elle réussit à pénétrer leur secret, source à son tour d'un intérêt redoublé par rapport aux sensations naissantes qu'elle éprouva. L'indiscrétion de la narratrice, souvent comprise comme une particularité des femmes, ouvre le texte pour le lecteur à plusieurs niveaux différents. Comme l'explique Kraakman vis-à-vis du rôle de la curiosité dans le développement sexuel des personnages féminins dans la littérature du XVIIIe siècle: "Curiosity, experience, and knowledge are the key notions that express the model of a girl's sexual agency."[8] Il va sans dire que la curiosité de Laure s'allume toujours quand il s'agit de savoir davantage sur les secrets de la sexualité. Toutes les leçons qui lui seront ultérieurement offertes par son père constituent des réponses à ses inlassables questions sur la morale, le sexe et le plaisir.

Les trois personnages--Saturnin, Thérèse et Laure--sont, comme le prouvent leurs histoires, tous doués d'une curiosité infinie à propos du sexe et de la sexualité. D'ailleurs, ils communiquent une immense disposition à toujours jouir des plaisirs qui proviennent de leurs sens surexcités. Qu'est-ce qui se cache toutefois sous le masque de cette curiosité qui n'accepte pas de bornes, soient-elles tangibles ou immatérielles? Quel est le savoir qu'ils cherchent en cachette mais dont ils se font bien sûr déjà

une vague idée? Qu'est-ce que la curiosité nous enseigne sur ce penchant du genre humain de vouloir incessamment découvrir, dévoiler, pénétrer et comprendre ce qui dépasse la portée de notre entendement? Enfin, l'action du curieux produit-elle nécessairement des lumières et du progrès?

Selon Kraakman, "curiosity...is the narrative event that sets the sexual initiation as a process of active agency in motion." (535) En parlant dans son article de la curiosité manifestée par les jeunes demoiselles des romans pornographiques, Kraakman affirme que: "It is as if the curious woman is sexualized by her curiosity, [becoming] sexually curious, but in an active, male sense--she wants to know and experience." (525) Pourtant, cette curiosité de portée sexuelle s'applique aussi au comportement de Saturnin. Cela dit, on peut interpréter ce manque de distinction entre les sexes comme si, au moins au niveau du texte obscène, la disparité entre garçons et filles s'anéantissait au profit d'une éducation sexuelle plus égalitaire. Le comportement des trois personnages révèle que leur curiosité se réalise d'abord sous la forme d'une faim viscérale de *savoir* l'acte sexuel et de le savourer indirectement. Ils feront n'importe quoi afin de rassasier ce désir de regarder et de goûter les impressions sensuelles apportées par leurs yeux.

Comme Saturnin, Thérèse et Laure le prouvent, la curiosité ne se manifeste qu'au moment où ils se rendent compte qu'il y a des choses qui leur échappent, soit parce

qu'elles se soustraient à leur regard, soit parce que leur naïveté s'interpose entre le monde tel qu'il est et le monde tel qu'ils voudraient le connaître (i.e. dépourvu de mystères). Saturnin, par exemple, veut découvrir ce qui a lieu entre sa mère et le moine Polycarpe. Les deux, enfermés dans la chambre de son père, produisent des bruits bizarres et disent des mots à demi compris qui attisent la curiosité du jeune garçon. Thérèse veut à son tour confirmer la véracité des extases de Dirrag et d'Eradice. Elle voudra ensuite apprendre davantage sur la copulation et sur les autres sources de plaisir. Laure veut de sa part saisir les raisons qui poussent son père à s'enfuir lors de leurs badinages. Ainsi, toutes les recherches préliminaires accomplies par les personnages ont toujours comme prémisse le désir de s'instruire, d'éclairer par l'investigation ce qui leur demeure encore impénétrable.

D'ailleurs, les auteurs du Dom Bougre, de Thérèse philosophe et du Rideau levé semblent toujours conscients que "faire l'apologie de l'expérimentation, c'est [une façon de] dénoncer l'obscurantisme des préjugés," car les recherches perpétrées par Saturnin, Thérèse et Laure finissent nécessairement par mettre en doute la morale établie.[9] Vis-à-vis des trois personnages, il sera aussi question de maîtriser l'univers extérieur grâce à la découverte d'un moyen efficace de rompre les barrières physiques qui s'interposent entre leurs yeux (ou leurs oreilles) et la scène à être espionnée. "Je résolus de tout

tenter pour être instruite de ce que l'on voulait me cacher," affirme Thérèse. (605) "Voulant, à quelque prix que ce fut, satisfaire [son] désir envieux," Laure vaincra, à son tour, "tous les obstacles." (29) Malins, ces personnages mettront leur intelligence au service de leur curiosité afin de satisfaire leurs besoins immédiats. Leurs instruments sont un petit trou soigneusement fait dans le tableau mis sur la cloison qui sépare les deux pièces, une ouïe (ou une vue) très aiguë et la création d'un mécanisme pour lever doucement la soie du rideau.

La connaissance pratique du monde extérieur (ici représenté par les organes génitaux) se fera ensuite accompagner, chez les trois, d'un regard curieux sur la nature du désir. Il ne faut pas uniquement exercer la curiosité sur ce que les vêtements cachent aux yeux, il faut encore comprendre les lois qui déterminent ce qui doit demeurer caché et, par conséquent, l'être sur lesquels ces lois agissent. De cette manière, ils se lanceront (à différents degrés, bien sûr) dans des divagations philosophiques sur les moeurs dépravées ou sur le système de valeurs communes à leur siècle. Le savoir utilitaire du début--tourné vers l'assouvissement immédiat des besoins de la chair--se transforme donc partiellement. Les personnages deviennent de plus en plus sagaces et pénétrants, prêts à se rendre compte des contradictions qui existent entre ce qu'on fait et ce qu'on dit (c'est-à-dire, entre la théorie et la pratique) en matière amoureuse.

2.1. Connaissance et jouissance: voyeurisme, exemple et apprentissage

Outre ses études sur le voyeurisme associé à la connaissance intellectuelle, Freud réfléchit aussi sur le rôle joué par la curiosité dans le développement de la sexualité humaine. D'après lui, le voyeurisme fait partie de la maturation sexuelle normale de l'être humain, mais constitue (ou doit constituer) un moment transitoire de celle-ci. La fixation dans cette phase aurait comme conséquence la transformation de la curiosité saine en sexualité déviée: "this pleasure in looking becomes a perversion [...] if, instead of being preparatory for the normal sexual aim, it supplants it." [10] Dans Don Bougre, Thérèse philosophe et Le rideau levé, les scènes de voyeurisme précèdent d'habitude le premier acte sexuel des personnages. Elles leur offrent, par conséquent, la possibilité d'une initiation au plaisir acquis par des voies indirectes, c'est-à-dire sans le coït. Celui-ci sera le dernier épisode de cet apprentissage qui passe de la vue au toucher des parties génitales. Chez des néophytes, le regard voyeur aura comme fonction préliminaire l'instruction de leur intelligence, car ils veulent aussitôt savoir ce qui se passe entre deux personnes enfermées dans une chambre. D'ailleurs, ils veulent aussi voir les organes sexuels de l'autre afin de mieux connaître les leurs. La fonction la plus importante de la pratique du voyeurisme demeure

cependant l'éducation graduelle des sens: la vue mène d'abord à la masturbation, qui mène ensuite à la copulation. Bref, la curiosité produit, à partir de l'observation du corps de l'autre, la connaissance du propre corps en tant que source de plaisir. Comme l'explique Reichler à propos des scènes de vision qui précèdent l'acte sexuel dans les textes obscènes:

> le franchissement est par essence visuel: le regard du sujet se dérobe une intimité, s'empare d'un secret, mais la distance physique est momentanément maintenue; elle exige la mise en place d'une représentation du corps de l'autre, substitut que le sujet peut s'approprier et manipuler."[11]

Dans les cas spécifiques de Saturnin, de Thérèse et de Laure, il sera question de pénétrer sans être vus, c'est-à-dire sans être à leur tour pénétrés, comme s'ils voulaient se protéger du regard externe et perçant de ceux qu'ils observent. Le besoin de se garder contre le regard de l'autre, pour ne pas se laisser saisir, nous remet au rôle du regard dans la tradition classique, bien exemplifié chez Racine et aussi dans La princesse de Clèves. Starobinski analyse les différentes significations attribuées au verbe voir dans le théâtre racinien, où voir "veut dire tantôt: savoir, connaître ... mais que d'autres fois ... désigne un élan affectif incontrôlé, [gardant ainsi] ce battement sémantique entre ... le savoir et l'égarement." (76)

Cette vision à fonctions multiples ressemble à celle présente dans le texte obscène. Dans ce dernier, les pouvoirs du regard s'assimilent aux pouvoirs d'un pénis symbolique (comme il arrive dans la célèbre scène de voyeurisme de La princesse de Clèves, pleine d'allusions sexuelles, où le Duc de Nemours observe en cachette la protagoniste dans sa chambre). Leurs organes génitaux demeurent encore vierges, mais l'oeil reste déjà au centre de toute activité sexuelle. Ainsi, la pénétration visuelle de l'espace physique d'une chambre close précédera nécessairement la découverte du plus grand secret de tous: la sexualité. Selon Foucault, ce désir de dévoiler les mystères de la sexualité s'explique du fait que les êtres humains sont "en proie à une immense curiosité pour le sexe, obstinés à le questionner, insatiables à l'entendre et à en entendre parler, prompts à inventer tous les anneaux magiques qui pourraient forcer sa discrétion."[12] Didier remarque à son tour qu'au XVIIIe siècle la sexualité se transforme de "aspect médical" en activité sociale, et on réclame désormais "le droit à la jouissance." (376-7) Cela étant, cette pénétration matérielle, intellectuelle et sensuelle (de l'endroit clos et du savoir/plaisir qu'il cache) résulte dans l'acquisition d'une connaissance qui va transformer radicalement celui qui regarde.

La première scène de voyeurisme de Dom Bougre apparaît tout au début du récit. Son accomplissement se révèle indispensable à la suite de l'histoire, car un Bildungsroman

de cette nature doit déployer pour le lecteur chaque circonstance de l'initiation par laquelle passe le personnage. Comme Freud le remarqua, le noviciat sexuel commence d'habitude par les yeux. Le regard voyeur de Saturnin sera la source première de toutes ses découvertes et fonctionnera comme une voie obligatoire de l'adolescence à la vie adulte. Après avoir vu sa mère et le père Polycarpe ensemble, il apprend d'abord la vraie nature des bruits bizarres qu'il écoutait:

> Quel spectacle! Toinette, nue comme la main, étendue sur son lit, et le ... procureur du couvent..., faisant quoi? Ce que faisaient nos premiers parents quand Dieu leur eut ordonné de peupler la terre... (33-4)

Il découvre ensuite le plaisir de contempler l'acte en train d'avoir lieu, mais il n'arrive pas encore à comprendre les sensations qu'il éprouve: "Cette vue produisit chez moi une surprise mêlée de joie, et d'un sentiment vif et délicieux qu'il m'aurait été impossible d'exprimer." (34) Son entendement s'allume par degrés grâce aux pouvoirs de pénétration de sa vue. Il s'imagine bientôt dans la position du père Polycarpe et, lorsque le corps de Toinette se trouva complètement exposé, les yeux du jeune garçon firent le parcours que feraient, s'il en avait l'occasion, ses mains et sa bouche:

> Mes yeux parcourraient avec une rapidité inconcevable toutes les parties de son corps, il

n'y en avait pas une sur laquelle mon imagination ne collât mille baisers de feu." (34)

Cette expérience virtuelle (i.e. contact et pénétration imaginaire) du corps d'une femme lui sert à rassasier en même temps sa curiosité de voir, sans aucun voile, le sexe féminin, qu'il devine être "le centre de la volupté." (34) Saturnin, en observant les mouvements que Toinette appliquait au moine afin de ressusciter sa puissance déjà éteinte, apprend enfin à se masturber. Il passe de l'imagination à la pratique solitaire de l'acte, ce qui présuppose l'approfondissement de ses connaissances et aussi la matérialisation de sa jouissance. Si la nature le guide à trouver la partie de son corps d'où provient le plaisir, c'est l'exemple qui l'enseignera à se procurer une satisfaction physique plus réussie:

> J'examinais tous leurs mouvements, sans autre guide que la nature, sans autre instruction que l'exemple, et curieux de savoir ce qui pouvait occasionner ces mouvements convulsifs du père. J'en cherchai la cause en moi-même. J'étais surpris de sentir un plaisir inconnu qui augmentait insensiblement, et devint enfin si grand que je tombai pâmé sur mon lit...Il tomba enfin de cette liqueur blanche dont j'avais vu une si grande profusion sur les cuisses de Toinette. (36)

L'observation de la scène de sexe entre Toinette et le père Polycarpe frappa le jeune Saturnin comme s'il s'agissait de "l'éclat d'une lumière étrangère," dissipant son ignorance d'enfant et révélant "la cause des différents sentiments qu[il] éprouvai[t] tous les jours à la vue des femmes." (36)

Saturnin rêve maintenant d'imiter ce qu'il vit, c'est-à-dire qu'il veut faire avec une femme ce qu'il n'avait expérimenté qu'en imagination, tout seul. Convaincu de la force de l'exemple sur les actions, il essaiera de séduire sa soeur Suzon, quelques années plus âgée que lui et aussi plus adroite (grâce aux enseignements donnés par la vie conventuelle). Encore une fois, l'inceste n'aura pas vraiment lieu, puisque Suzon n'est pas la soeur légitime de Saturnin. L'histoire du jeune homme sera provisoirement interrompue par le récit de Suzon. S'il avait auparavant assisté au spectacle de l'acte sexuel accompli entre un homme et une femme, la narration effectuée par sa soeur servira à son tour pour illustrer le sexe entre deux femmes. Le récit des aventures de la soeur (à la première personne et par conséquent emboîté dans celui du frère) s'interpose entre le premier et le deuxième moment de l'éducation sexuelle de Saturnin.

La première scène de voyeurisme sera suivie d'une autre où Suzon agira en voyeur. Dans celle-ci, le jeune homme réussit à la persuader de regarder Toinette et le père Polycarpe par le même trou de la cloison qui lui avait permis de les espionner plus tôt. Saturnin croit que,

inspirée elle aussi par l'exemple, et curieuse de se livrer aux mêmes actions qu'elle observe, Suzon ne pourra plus résister à ses attaques et finira par se laisser entraîner par le désir: "j'attendais avec impatience que la curiosité de Suzon fît pour moi ce que je n'avais pas pu faire moi-même." (93) Le spectacle qui s'offrit à la vue de Suzon produisit tout de suite l'effet imaginé par Saturnin: la jeune femme lui permit de la toucher et de l'embrasser librement. Suzon lui aurait offert même sa virginité, s'il avait pu réussir à l'éloigner du tableau qu'elle dévorait de ses yeux, mais: "rien ne pouvait l'arracher au spectacle qui l'attachait." (97) En fin de compte, après l'avoir convaincue que l'action lui donnerait plus de plaisir que la vision, Saturnin couche avec sa soeur.

La "lumière" qui servit à instruire Saturnin et Suzon sur les origines du plaisir physique et sur leur sexualité présuppose l'existence d'un côté obscur de l'objet observé que seulement l'exercice d'une vision interdite a le pouvoir d'éclaircir. Comme si, jusqu'à la scène de voyeurisme, les personnages demeuraient aveugles en gardant quand même les yeux bien ouverts, on peut dire que la vue demeure dans le contexte du roman l'équivalent d'une claivoyance absolue et irrévocable. Un savoir charnel et tangible qui, une fois acquis, ne peut plus s'effacer ou être oublié. C'est-à-dire, ce que cette vision éclairée fait voir, met au clair, enfin, élucide, n'est pas une certaine vérité cachée dans la personne ou chose observée, mais plutôt un point équivoque

de l'observateur, son côté désirant, jusqu'alors à moitié caché à lui-même.

Le badinage de Saturnin et de Suzon est cependant brusquement interrompu par la chute du lit, qui favorisa leur double dépucelage, mais qui mit un terme à leurs jeux. Le bruit attira Toinette et le moine à la chambre et cette visite inattendue effectuera la conclusion du processus d'apprentissage opéré d'abord par le regard. Saturnin, arraché par sa fausse mère des bras de sa fausse soeur avant même de jouir, est séduit par celle-là, qui lui permettra de finir l'opération qu'il avait commencée avec celle-ci. En même temps, dans la chambre à côté, le père Polycarpe essayait de sodomiser Suzon. A ce moment, où tous les tabous de l'inceste sont mis à l'oeuvre à la fois, le narrateur incite le narrataire à penser à ce qu'il lit et à questionner ce qu'il éprouve à la lecture des descriptions: "Quelle foule de réflexions pour ces lecteurs dont le tempérament froid et glacé n'a jamais ressenti les fureurs de l'amour! Faites-les, Messieurs, ces réflexions, je vous laisse le champ libre..." (101-2)

Analysant la rupture des tabous et son association avec l'exercice du désir, Shattuck cite Freud:

> Taboos are very ancient prohibitions which at one time were forced upon a generation of primitive people from without, that is, they probably were forcibly impressed upon them by an earlier

generation. These prohibitions concerned actions for which there existed a strong desire. (56)

Il conclut ensuite que l'interdiction existe parce que le tabou est à la fois "attractive and dangerous." (56) La curiosité de ce qui demeure interdit, le désir de transgresser la norme, le plaisir et le danger de la transgression (au niveau intellectuel et physique) entraînent les personnages du texte obscène à l'inceste. L'inceste étant le dernier des tabous, il fallait le rompre afin d'affranchir complètement le corps et l'esprit de toute sorte de préjugés. En plus, le sexe entre parents et enfants corrode la notion de cellule familiale, menaçant la base de la société telle que l'on la connaît. Dans les romans pornographiques, le plaisir fuit les restrictions, il s'exerce malgré les normes religieuses et sociales. Il crée ses propres lois, basées exclusivement sur le besoin de rassassier les sens. Ici, la quête de bonheur terrestre diffusée par certains philosophes des Lumières équivaut à donner libre cours au désir sexuel, même si ce désir est parfois forcé sur l'autre, qui ne se voulait pas partenaire, comme il arrive avec Polycarpe et Suzon.

En apercevant la violence qui retombait sur sa fille, Toinette sort en hâte pour la délivrer des attaques du moine. Alors, une troisième scène de voyeurisme a lieu: Saturnin regarde par le trou ce qui se passe entre Suzon, Polycarpe et Toinette: "Pendant ce temps-là, allez-vous demander, que faisait ce petit bougre de Saturnin? Se

contentait-il de regarder comme un sot par le trou...?" (103) Bien sûr que non; mais maintenant on remarque que les actions et les sensations auparavant inconnues au jeune garçon nous sont communiquées à travers une narration assez différente. Saturnin-narrateur apprend à nommer ce qu'il fait et ce qu'il voit et ses descriptions se révèlent beaucoup plus explicites et précises. Au fur et à mesure que la scène première se déploie dans une suite de tableaux orgiaques, le lecteur se rend compte que les connaissances de Saturnin deviennent plus tangibles, pour ainsi dire, et que, par conséquent, celui-ci passe progressivement de l'observation à la pratique, de l'enfance à la vie adulte. La fin officielle de l'enfance sera pourtant marquée par l'éloignement de la maison et par la coupure définitive des liens familiaux. Saturnin, pris en flagrant délit par Toinette et Polycarpe (qui découvrirent le trou de la cloison et qui redoutèrent de dangereux commérages), sera amené par celui-ci à son abbaye. La vie monacale lui procurera d'autres occasions de s'instruire.

Cependant, quelques années plus tard, Saturnin retrouvera Suzon dans un bordel de très mauvaise qualité, malade de la syphilis et presque morte. Les deux finissent par coucher ensemble et, comme résultat, le narrateur attrape lui aussi la maladie. La castration sauvera sa vie et, après avoir vagué sans but ni direction, il deviendra le portier des Chartreux, monastère qui l'a reçu et où il attendra la mort, se soumettant enfin aux desseins de la

Providence. Comme l'écrit Darnton par rapport à cette dernière conversion:

> Whether a send-up of religion or a confirmation of it, his [Saturnin's] story illustrates the precariousness of the struggle to find some solid meaning in life in the mid-eighteenth century, when Jansenism and the Enlightenment threatened to cancel each other out, and also today; for one cannot close a pornographic masterpiece like L'histoire de Dom B... without thinking that sex is good for thought. (Sex for Thought, 74)

L'idée que le sexe favorise l'épanouissement de la pensée s'associe de près au besoin de questionner les tabous et de combattre l'ignorance perpétuée par le préjugé, projet assez répandu pendant l'Age des Lumières. Quand les narrateurs des textes obscènes racontent les détails de l'acte sexuel, ils affrontent d'abord les mécanismes de contrôle qui veulent bannir la sexualité des conversations ordinaires et qui cherchent à éteindre tout intérêt que ce sujet puisse éveiller chez les individus. En plus, quand les personnages parlent de sexe (et font parler leur sexe), leur discours est censé se transformer en action chez le lecteur, qui transgresse à son tour l'injonction des censeurs. Cela dit, la verbalisation et la vulgarisation de l'interdit entraîne la "valorisation ... de la parole indécente." (Foucault, 26) D'ailleurs, il faut aussi ajouter que la rupture d'un tabou incite la mise en doute

et, par conséquent, l'effacement d'autres tabous. Il va sans dire que l'abolition des interdictions finit par faire tomber les institutions qui les répandent et les sauvegardent.

La pratique sexuelle dépeinte dans le texte obscène sert ainsi à communiquer une façon de vivre et, par conséquent, de concevoir le monde qui s'oppose aux habitudes communément acceptables: la débauche y remplace l'ascétisme, la philosophie sensualiste y remplace la religion. Après avoir accepté que le corps a ses propres lois, le personnage pornographique tend à envisager le corpus social comme une extension de son être. Pour libérer le corps des contraintes qui l'empêchent d'aboutir à une satisfaction absolue et intarissable, le personnage met à bas la société et les normes qui la soutiennent. D'une pensée d'abord orientée uniquement par le désir de jouir, le raisonnement du personnage se développe jusqu'à ce que celui-ci devienne une sorte de philosophe sensuel, prêt à justifier son comportement à l'aide de la raison.

La scène de voyeurisme d'abord vécue par la narratrice de Thérèse philosophe demeure assez distincte de celle qui ouvre l'histoire de Saturnin. Thérèse est invitée par son amie Eradice à regarder comment l'abbé Dirrag la conduit à de vrais transports de sainteté:

> Le saint homme va venir ... et Dieu avec lui. Cachez-vous dans ce petit cabinet, d'où vous pourrez entendre et voir jusqu'où la bonté divine

veut bien s'étendre en faveur de sa vile créature par les soins pieux de notre directeur. (586)

Eradice, ignorante des plaisirs sensuels, confond le rapport métaphysique avec Dieu et le contact physique avec Dirrag, qui se présente comme une sorte de messager divin auprès de la jeune. A cette occasion, Thérèse ne reste qu'à moitié voyeuse, puisque, quoique Dirrag demeure ignorant de sa présence dans le cabinet, Eradice sait toujours qu'elle s'y dérobe. D'ailleurs, l'action de les surveiller ne fut pas un projet conçu par une curiosité préalablement sentie (et verbalement avouée) sur ce que les deux faisaient dans la chambre close. Selon la jeune femme, elle n'était curieuse que de reconnaître l'authenticité des extases qui la rendaient tellement jalouse de son amie. Toutefois, on ne peut pas affirmer que jusqu'à cette date Thérèse était entièrement ignorante des plaisirs physiques. La première scène de voyeurisme représente en effet la reprise d'une enquête sexuelle brusquement interrompue par son entrée en couvent à l'âge de onze ans, lorsque sa mère découvrit qu'elle vivait dans un "libertinage innocent" avec les autres enfants du voisinage. (578) La curiosité de Thérèse naît en effet à la suite de la bizarre expérience visuelle qui, d'une certaine manière, réveilla ses sens. Surprise des nouvelles sensations qu'elle avait éprouvées, la jeune femme ira perpétrer ensuite d'autres indiscrétions, maintenant projetées exprès afin de satisfaire son désir de savoir davantage sur le désir, le sexe et le plaisir.

Par rapport au récit de Saturnin, la scène de voyeurisme consenti décrite par Thérèse se révèle très originale, grâce surtout à sa structure narrative. Si le mélange du point de vue du narrateur avec celui du personnage reste trivial dans les romans-mémoires du XVIIIe siècle, dans Thérèse philosophe ce mélange se complique, produisant des résultats assez inattendus. Cette fusion de deux regards (celui de la jeune femme relativement sans expérience et celui de Thérèse déjà plus âgée et instruite) acquiert de la compléxité grâce surtout à la façon singulière dont la narratrice conduit son récit. Thérèse-narratrice semble parfois jouer un jeu de cache-cache avec le lecteur, à qui--et pour qui--elle masque et démasque l'entendement. Du moment où elle s'esquive de son texte, sa relative omniscience en matière de sexe disparaît en faveur d'une sorte d'*omnivoyance* ignorante. Le changement de perspective ressort nettement des brusques changements de tons et du passage de la première personne au dialogue ou de la description à l'analyse. Par exemple, la voix de la narratrice est remplacée par le dialogue rapporté. Il nous semble qu'elle veut aussi se cacher du lecteur à travers le déplacement illusoire du point de vue narratif. Comme s'il s'agissait de laisser les événements parler d'eux-mêmes, sans avoir recours à l'interprétation des faits, la narratrice met par écrit ce qui s'est passé, s'éloignant par moments de son texte. Thérèse se transforme ensuite en personnage absent et, par conséquent, n'ajoute d'abord rien

de personnel à ce qu'elle écoute et voit. Dirrag et Eradice ont l'air, à ce moment précis, de conduire leur propre histoire, comme si du roman on passait au théâtre et comme si de la peinture de tableaux on arrivait à des portraits vivants.

Au fur et à mesure que progressent les leçons de transcendance données par l'abbé à Eradice, où le pénis est appelé la corde de Saint Francis et l'orgasme se déguise en béatitude spirituelle, Thérèse annexe la mémoire des impressions subjectives produites par la vision de l'affaire au récit objectif des événements externes qu'elle a observés.[13] A la vue de cette scène, elle ressent une foule de sensations qui la confondent: "j'étais remplie d'une sainte horreur, je sentais une sorte de frémissement que je ne puis décrire." (588) La "sainte horreur" de laquelle elle parle traduit les sensations et les pensées contradictoires éprouvées lors de l'observation des actions du confesseur et d'Eradice. Cet oxymoron suscite une certaine volupté qui l'effraie et la séduit en même temps. A présent, c'est la jeune femme ignorante qui regarde et tout ce qu'elle n'arrive pas à saisir à l'aide de la vue--c'est-à-dire ses propres impressions de la scène--échappe au cadre du dialogue rapporté et exige le retour de Thérèse au texte qu'elle est en train d'écrire. Le dialogue rapporté, qui laisse les circonstances parler d'elles-mêmes, s'enrichit graduellement de sensations et d'opinions éprouvées par Thérèse au moment où elle écrivait son

histoire. D'ailleurs, la narratrice (déjà instruite des usages du monde au moment de l'écriture) superpose des jugements de valeur à ce qui était une narration neutre de l'épisode et, par conséquent, rend sa présence tangible aux yeux du lecteur. Celui-ci, qui fut laissé tout seul devant la scène de voyeurisme, peut-être avec l'objectif de l'exposer plus directement au tableau et d'éveiller chez lui les mêmes sentiments éprouvés par la jeune Thérèse, peut compter maintenant sur l'intervention de la narratrice pour le guider.

Quand la narratrice se fait de nouveau remarquer dans le texte, grâce à la substitution presque intégrale du dialogue rapporté par la narration à la première personne, le langage laisse transparaître à son tour les paradoxes du récit. Jeune femme ignorante, elle décrit d'abord le pénis de l'abbé comme "un trait enflammé qui était semblable à ce serpent fatal qui m'avait attiré les reproches de mon ancien directeur," ou encore comme un, "monstre [dont] la tête rubiconde paraissait menacer les fesses d'Eradice." (589) L'écriture de la jeune naïve se révèle toutefois de plus en plus ironique, ce qui nous fait présumer la présence d'un regard raffiné qui analyse désormais la scène antérieure au moment où Eradice, à genoux, se laissera pénétrer par Dirrag:

> Il resta pendant quelques instants dans cette édifiante attitude, parcourant l'autel avec des regards enflammés...Deux embouchures se

présentaient, il les dévorait des yeux, embarrassé sur le choix..." (588)

Les métaphores religieuses utilisées dans le contexte de l'acte sexuel (les fesses d'Eradice sont l'autel devant lequel Dirrag se met à genoux) ajoutent un tour de style ironique au passage, mais semblent aussi, à la fois, suggérer un certain degré d'ignorance de la part de la jeune Thérèse. Ensuite, Thérèse-narratrice prend la place de la jeune ingénue et conduit le récit à sa guise, mélangeant la naïveté au sarcasme et en suscitant de l'humour. Tout le passage qui traite la séduction d'Eradice sera établi sur ces deux perspectives: la jouissance physique interprétée comme extase religieuse. La fluctuation de registres réclame du lecteur un effort continuel afin de remplir les lacunes laissées par le regard naïf et de lire au-delà de l'ironie. A la fin de la scène, Thérèse-personnage, qui ne comprend pas encore les émotions produites par ce qu'elle a vu, interprète l'exaltation d'Eradice comme un signe "du bonheur suprême dont elle avait joui." (592) La narratrice prend ensuite la parole pour donner son avis sur la conduite de Dirrag, apposant définitivement son point de vue à celui de la jeune Thérèse.

La première scène de voyeurisme aura deux fonctions distinctes mais complémentaires: elle réveillera les sens de la jeune Thérèse et ouvrira, pour la narratrice, un espace à la critique de Dirrag, représentant de l'Eglise et de la paillardise du clergé. Ainsi, immédiatement après le tête-

à-tête de l'abbé avec Eradice, le récit acquiert un ton polémique, car l'entretien servira de prétexte à la critique des moeurs. Thérèse-narratrice n'essaie pas d'examiner (et de communiquer au lecteur) les émotions qu'elle ressentit lors de cet épisode de sa jeunesse. Les effets du regard voyeur ne seront décrits que quelques pages plus tard, à partir du point de vue de Thérèse-personnage. On y apprend que, obsédée par les images secrètement aperçues, elle se laisse entraîner par le désir sans cependant se rendre compte de ce qu'elle désire:

> Mon esprit était dans une agitation qui approchait de la fureur, un feu intérieur me dévorait... L'entrée de ce membre rubicond dans la partie de Mademoiselle Eradice ne pouvait sortir de mon imagination...il me semblait que ce même membre... faisait son entrée en moi par la même voie. (597)

Défendue de toucher ses parties intimes par son ancien directeur de conscience, Thérèse, dans une sorte de transport mystique, se laisse pourtant froisser par la colonne du pied de son lit. Elle se masturbe sans en avoir conscience et finit par tomber dans un sommeil profond. Après son réveil, Thérèse essaya inutilement de réfléchir sur la scène qui eut lieu entre son amie et le père. Elle voulut aussi comprendre l'origine des troubles que cette vision provoqua.

Toujours dans un effort de saisir ce qui s'est passé, elle raconte son expérience à Madame C***, amie de la famille. Celle-ci lui conseille à son tour de se confesser à son directeur, l'abbé de T***, dont la tolérance en matière de religion aidera Thérèse à interpréter les besoins de son corps et à les satisfaire sans offenser Dieu. La confession faite à cet abbé à tendance philosophique la conduira enfin à un éclaircissement relatif à sa sexualité. Thérèse apprend que la masturbation (sans la pénétration des doigts) ne constitue pas de péché et, en revanche, que l'acte sexuel peut résulter en grossesse pour la femme célibataire, ce qui serait mauvais pour sa réputation et pour sa santé. La grossesse demeure une source constante de peur chez les personnages du roman pornographique, où on l'associe souvent au risque de mort pour la femme.

Dorénavant, le savoir de Thérèse s'approfondit vite grâce aux stratagèmes conçus dans le dessein de satisfaire sa curiosité. Cachée derrière les arbustes, elle écoute d'abord (mais sans pouvoir regarder) les conversations et les pratiques de Madame C*** et de l'abbé de T***. Ensuite, quand elle se trouve secrètement enfermée dans la chambre de Madame C***, la deuxième scène de voyeurisme aura lieu:

> je n'hésitai pas de m'y couler et de me cacher dans la ruelle de son lit ... J'avais le rideau du lit devant moi, que je pouvais entrouvrir au besoin pour avoir en entier le spectacle du petit lit... (615)

Thérèse voit l'abbé masturber son amante et remarque que son "doigt jouait ici le rôle le plus intéressant." (616) L'exemple donné par le couple l'incite à surmonter l'interdiction de ne jamais s'enfoncer le doigt: "Je devins machinalement le singe de ce que je voyais," écrit-elle. (616) En imitant les actions qu'elle guettait, Thérèse devient agente de son plaisir et renforce l'idée que, malgré les interdictions de toute sorte, le corps cherche instinctivement la satisfaction physique. Depuis ce jour-là, la masturbation devient la source première de son plaisir, ce qui rend son personnage encore plus controversable car, comme l'affirme Tarczylo par rapport à la condamnation de la masturbation au XVIIIe siècle: "The later the age of marriage became, the more the anti-onanist campaign... developed."[14] Cette campagne contre l'onanisme cherche à combattre l'idée que plaisir, sexe et procréation peuvent exister indépendamment. En outre, la masturbation confère une certaine autonomie à la femme, qui peut se passer d'un homme pour jouir, évitant par là les inconvénients et les risques de la grossesse.

Pendant des années, Thérèse garde dans sa tête l'image d'un pénis épouvantable qui lui fut communiquée par ses anciens directeurs de conscience. De peur de souffrir la douleur de la pénétration et effrayée par le risque de mourir aux suites d'une couche, elle restera longtemps vierge:

> Je frémissais...à la vue du trait dont vous menaciez de me percer [elle s'adresse au comte]. Comment serait-il possible ... que quelque chose de cette longueur, de cette grosseur, avec une tête aussi monstrueuse, puisse être reçue dans un espace où je puis à peine introduire le doigt? D'ailleurs, si je deviens mère, je le sens, j'en mourrai. (651-2)

Cela étant, l'achèvement de sa formation, c'est-à-dire la consommation de l'acte sexuel avec le comte, n'aura lieu qu'à la suite d'un pari entre les deux, lorsque Thérèse a vingt-cinq ans. Excitée par les livres et les tableaux de la bibliothèque galante de son amant, elle se donne à lui volontiers.

Comme Saturnin, le comte sait jusqu'où les images et les exemples peuvent mener une femme. Ainsi, en suivant une méthode pareille, ce dernier vainc toutes les anciennes résistances de sa maîtresse. Le rapport entre les impressions produites par les sens et les réactions humaines qui proviennent de ces impressions reste un sujet capital dans la pensée des Lumières. De cette façon, il est tout à fait vraisemblable, et même logique, que Thérèse se laisse impressionner par les images érotiques qui attisent son appétit sexuel. Le comte, connaissant les principes de la philosophie sensualiste, suit la route la plus sûre afin de tester son efficacité. Grâce au pouvoir des illustrations, c'est-à-dire à l'association entre la vue et la pensée, le

comte agit sur les sens de Thérèse et la fait réagir en acceptant enfin de participer à l'acte sexuel. Thérèse, cependant, ne se soumettra pas entièrement, car elle exigera toujours du comte le coït interrompu afin d'éviter la grossesse. Alors: "Instead of accepting her lot in life, Thérèse refuses the role of wife and mother and pursues her own happiness on her own terms--as a materialistic, atheistic, and liberated woman." (Sex for Thought, 67)

Dans Le rideau levé ou l'éducation de Laure, les circonstances qui favorisent l'action du voyeur sont plus ou moins les mêmes présentes dans le Dom Bougre et dans les dernières scènes de voyeurisme de Thérèse philosophe. Laure est curieuse, elle veut voir et savoir ce qui se dérobe à sa vue. Elle s'imagine un stratagème pour lever le rideau qui l'empêche de regarder dans la chambre de son père. Le thème du rideau, tangible ou métaphorique, qui cache un secret et qui s'interpose entre le désir de savoir et la chose à être découverte demeure une image centrale dans la littérature et l'art du XVIIIe siècle. Le rideau, le voile ou le masque préservent la véritable identité de quelqu'un. Quand utilisés en tant que métaphores, ces mots protègent l'essence d'une vérité quelconque. Dans le cas de Laure, le rideau est matériel et immatériel, couvrant à la fois la vitre qui donne sur la chambre du père et se mettant entre la jeune fille curieuse et le besoin de découvrir (ainsi que de comprendre) sa sexualité. L'idée même de "Lumières" présuppose qu'il y a des sujets encore obscurs, c'est-à-dire

incompris ou mal-compris, qui doivent être illuminés par l'exercice de la raison.

La première scène de voyeurisme, où Laure regarde son père et la gouvernante, lui servira d'initiation aux secrets de sa sexualité et aux plaisirs du sexe. Comme Saturnin et Thérèse, Laure apprend elle aussi par l'exemple suivi de la pratique. Elle voit son père toucher les parties génitales de Lucette, et: "animée par cette vue, instruite par l'exemple, j'imitais sur la mienne les mouvements que je voyais." (29) La masturbation lui fait éprouver des sensations inconnues et devient par conséquent la source de lumières nouvelles qui la feront réfléchir longuement sur le spectacle observé en cachette. Son père, pourtant, l'empêche de voir le reste de l'action, car il ferme à ce moment la porte vitrée. Cette jeune fille d'à peine douze ans mettra toute son intelligence au service de son désir et de sa curiosité.

Dans la littérature pornographique du XVIIIe siècle, les enfants sont souvent les personnages principaux de l'intrigue. La découverte du sexe reste ainsi parallèle à l'épanouissement intellectuel et aux découvertes de toute sorte: elle est le résultat immédiat d'une curiosité envers le monde et envers soi-même. Manifestation d'un état de nature, chez l'enfant le sexe n'est pas encore perçu comme une perversion, mais il se révèle plutôt comme faisant partie des instincts puérils. L'enfant demeure, dans ce contexte, pareil aux animaux: ses réactions devant la vue ou

la pratique de l'acte sexuel se réalisent d'abord spontanément, sans les bornes qui lui seront imposées plus tard par la morale. En plus, il faut ajouter que l'enfant, à l'image de la statue conçue par Pigmalion, garde en soi la possibilité de devenir la personnification des désirs des adultes. Prêt à être moulé à leur guise, l'enfant des romans obscènes est un vide à être rempli, une pensée à être formée et un corps à être façonné, dressé pour le plaisir. Laure, plus que Thérèse et Saturnin, est soumise depuis l'enfance, à un processus de formation, transformation et dressage afin de devenir une femme intellectuellement et physiquement (sexuellement) réussie. Son père s'occupe de son éducation, mais celle-ci n'aura lieu qu'après l'éveil, chez Laure, du désir de comprendre et d'apprendre davantage sur le désir.

La volonté de tout comprendre éprouvée par Laure et par les enfants des romans pornographiques en général correspond au besoin continuel d'investigation manifesté par la pensée des Lumières dans tous les domaines du savoir. L'expression d'une volonté pareille, qui inclut les affaires sexuelles, mais qui englobe aussi les questions scientifiques ou philosophiques, reste au centre de l'intrigue dans plusieurs textes littéraires de l'époque. Dans la lettre LXXXI des Liaisons dangereuses, par exemple, Mme de Merteuil écrit en parlant de son auto-didactisme en amour: "Ma tête seule fermentait; je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir; le désir de m'instruire m'en suggéra les moyens."[15] Dans

Les égarements du coeur et de l'esprit, le jeune Meilcour affirme à son tour: "J'étais sur les matières de sentiments d'une extrême avidité; ... soit pour m'instruire, soit pour avoir le plaisir de parler de la situation de mon coeur..."[16]

C'est ainsi que, décidée à "tout apprendre", Laure arrive à découvrir une façon assez astucieuse de manier le rideau à son gré: "j'imaginai de mettre une soie au coin du rideau, et de la faire passer par le coin opposé d'un des carreaux." (30) La deuxième scène de voyeurisme a alors lieu. Dans celle-ci Laure observe non seulement l'acte sexuel dans tous les détails, mais elle apprend aussi à connaître les organes sexuels masculin et féminin, qui nous sont minutieusement décrits. Encore une fois, elle participe indirectement à ce tableau et jouit des sensations qui échappent encore à l'entendement d'une jeune fille.

Le spectacle est interrompu par l'arrivée du père, qui surprend Laure dans sa propre embuscade. Il lui fait ensuite expliquer pourquoi elle voulait tellement assister à ce qui arrivait entre Lucette et lui. En plus, il l'oblige à raconter littéralement chaque morceau de la scène guettée à travers la vitre de la porte. Cette narration (qui n'est pas rapportée au lecteur puisque en principe elle demeure identique à celle qu'on vient de lire) agira sur le père de la même façon que la vue avait auparavant agi sur Laure: l'inventaire de leurs prouesses sexuelles l'excite vivement, prouvant que "talking about sex (re-)installs desire."

(Kraakman, 537) Le discours de la jeune fille agit sur son père de la même façon que le texte pornographique fonctionne auprès du lecteur, c'est-à-dire de façon auto-référentielle. Comme s'il s'agissait d'un cercle vicieux, le texte se renferme sur soi-même et se répète incessamment, à l'image du plaisir perpétuel qui s'éveille après chaque orgasme. D'ailleurs, l'exactitude de ce que Laure est en train de dépeindre rapproche le texte écrit d'une illustration; par conséquent, la page blanche semble devenir une sorte de toile. Son récit acquiert des propriétés visuelles: "Chaque détail que je lui faisais, chaque tableau, que je retraçais, loin d'allumer sa colère, était payé par des baisers et des caresses." (34) Il sera donc question d'un redoublement des images aperçues à l'occasion du deuxième acte de voyeurisme. Le père réussit à saisir, grâce aux mots de Laure, ce qu'il n'arriverait à voir qu'à l'aide d'un miroir. Ce miroir verbal stratégiquement placé sur le discours de sa fille le transforme à son tour en voyeur de sa propre image, renforcer l'idée de mise en abyme suggérée avant par les récits emboîtés.

Le miroir verbal commun au récit pornographique, où on raconte afin d'exciter sexuellement un public virtuel ou réel, sera utilisé avec le même but par Diderot dans La religieuse. Suzanne Simonin, la narratrice, écrit sur sa vie au couvent et, à plusieurs reprises, elle parle des malheurs d'un état qui lui inspire du dégoût. Suzanne adresse ses mémoires au marquis de Croismar afin de susciter

sa pitié, mais il est clair qu'elle cherche aussi à éveiller chez lui un désir latent, car, comme l'affirme Herbert Josephs:

> Her pathetic appeal has been directed all along not so much at the charitable nature of her reader, not at his sensitivities to the beauty of virtuous resistance, but to his concupiscence.[17]

Dans une scène pareille à celle où Laure raconte à son père ce qu'elle a vu par la vitre, Suzanne raconte, directement à la supérieure lesbienne et indirectement au marquis, les souffrances qui lui avaient été imposées à Longchamp, le couvent qu'elle venait de quitter. Pourtant, en plus de répéter à son locuteur une histoire qu'il avait déjà entendue, elle se complaît à dépeindre l'effet de ses mots sur l'abbesse d'Arpajon, lesbienne. L'abbesse, comme le père de Laure, réagit au récit de Suzanne en lui couvrant le corps de baisers: "ses baisers se répandaient sur mon cou, sur mes épaules découvertes et sur ma poitrine à demi nue," écrit la jeune religieuse.[18] Suzanne semble reconnaître que, en racontant au marquis les impressions et les réactions de la supérieure lors de son récit, elle le rend voyeur de cette scène et l'inclut dans le tableau par les voies de l'imagination. Pourtant, elle lui offre aussi un miroir verbal qui réfléchit son propre désir en mouvement à travers les actions de la supérieure. A l'image de Laure, Suzanne transforme le récit de ses mémoires en une sorte de consubstantiation du désir du lecteur, qui doit, malgré lui,

faire face à ses fantômes, car: "it is common in Diderot's writings for the body to speak truths that the mind is unprepared to acknowledge." (Josephs, 747)

L'action de stimuler la pensée à partir des impressions éprouvées par le corps reflet les principes de la philosophie sensualiste qui a marqué le XVIIIe siècle. S'il n'y a pas de raisonnement sans la participation directe des sens, on conclut que le récit érotique, ancré sur le corps, représente une source puissante de sensations et, par conséquent, d'idées. Dans ce contexte, la narration effectuée par Laure ou Suzanne est censée, comme un miroir, redoubler sur l'auditeur (le père) ou le lecteur (le marquis) un récit qui fut déjà raconté, amplifiant la puissance de son contenu et renouvelant continuellement la possibilité de jouir. La mise en abîme créée par la répétition constante d'une scène, soit sous la forme discursive, soit par l'allusion à des livres, des gravures ou des glaces qui reflètent un moment pareil, renforcent la notion d'un désir inassouvissable. Pourtant, la mise en abîme suggère aussi l'existence d'un mouvement circulaire, d'un cercle infernal d'où le narrataire ne peut pas sortir sans avant comprendre et accepter son désir pour enfin libérer ses fantômes. Les événements narrés par Laure et Suzanne cherchent donc à éveiller le sens de leurs auditeurs et, ensuite, à entraîner ceux-ci à se laisser guider par leurs passions érotiques.

Après la conclusion de son histoire, Laure est soigneusement examinée par son père, qui voulut savoir si la masturbation l'avait dépucelée. Cet examen finit par une scène de sexe oral entre les deux, où le regard de Laure et la pratique solitaire du plaisir seront remplacées par le contact de deux corps tangibles qui culminera dans l'orgasme. La découverte de cette sensation encore étrangère constituera un autre moment capital de l'apprentissage de Laure:

> Depuis ce temps, tout fut pour moi une source de Lumières; ce que je n'avais pas conçu jusqu'alors se développa dans l'instant. Mon imagination s'ouvrit entièrement; elle saisissait tout; il semblait que l'instrument que je touchais fut la clé merveilleuse qui ouvrit tout à coup mon entendement. (36)

La comparaison du pénis à une clé qui ouvre les portes de la conscience nous remet au rideau et au regard voyeur de Laure. Celui-ci a fonctionné comme une sorte de clé par rapport à la porte fermée qui empêchait Laure de voir ce qui se passait entre son père et Lucette. Pourtant, cette clé n'a ouvert que partiellement les portes de son entendement. Il fallut que son père la dépucèle pour que Laure comprenne entièrement ce qu'elle a vu. D'ailleurs, ce pénis acquiert un aspect symbolique dans le passage, associé à son pouvoir fécondant et à l'abondance (d'idées et de sensations) qu'il entraîne. Cette clé magique non seulement favorise une

nouvelle perception de ce qui était jusqu'alors à moitié compris--le sexe--, mais elle dévoile aussi pour Laure tout un horizon de possibilités.

La découverte de la jouissance physique sera suivie du dévoilement du mystère de son ascendance: Laure apprend que son père n'est pas son père. Les voiles qui auparavant recouvraient ses yeux (la préservant dans une ignorance curieuse), et aussi les masques qui cachaient les vrais visages de ceux qui l'entourèrent, sont tous en même temps abolis. Laure devient tout de suite capable de lier les événements passés aux informations nouvellement reçues et d'en tirer ses propres conclusions, car "perceptions remain meaningless...until they turn into ideas. This "turning into ideas is accomplished by discursive pratices." (Kraakman, 587) L'aveu paternel vient en outre apaiser--et déguiser--le scandale de l'inceste, transposant leur relation du niveau père/fille au niveau homme/femme. Le plaisir, qui offre à Laure une nouvelle perspective sur son propre corps, sera aussi une façon de découvrir le corps de l'autre en tant que source de plaisir pour l'autre et pour elle même. Elle apprend donc à satisfaire Lucette, mais, quand Laure souhaite à son tour être satisfaite, son père l'empêche de donner libre cours à son désir.

L'acte de voyeurisme, début de l'éducation sexuelle de Laure, ne conduira pas--comme il arrive dans le Dom Bougre--à la consommation du coït. Après les premières leçons, Laure se verra enchaînée par son père dans une sorte de

ceinture de chasteté. La ceinture lui est imposée, malgré ses protestations, parce qu'elle en savait trop pour son âge. Ainsi, elle la gardera jusqu'à ce que son organisme soit bien mûr pour que l'accouplement ne nuise pas à la santé. Instruite d'abord vaguement (et puis de façon méticuleuse) des risques de la copulation précoce, elle finira par se soumettre aux desseins paternels. Le père devient, dans ce contexte, le gardien de son savoir, de son corps et, par conséquent, de son plaisir. Il s'occupera à l'avenir de lui faire perdre sa virginité, tournant la clé du caleçon de cuir et, à la fois, la porte symbolique de la jouissance. La narration du dépucelage, effectuée de façon assez spectaculaire, lui confère l'aspect d'un acte sacrificiel, d'un viol consenti, ou d'une guerre d'où le père sort victorieux.[19] Le pouvoir du père vient renforcer les pouvoirs du pénis, auparavant comparé à une clé magique qui ouvre toutes les portes de l'entendement. L'idée d'un pénis tout puissant reviendra maintes fois au long de l'histoire: il s'y présentera soit comme une épée, soit comme un "aiguillon" ou comme le "couteau sacré" avec lequel le père immolera la virginité de sa fille. (67) De cette manière, si Laure avait, jusqu'à la scène de voyeurisme, agi en autodidacte, inventé même un mécanisme pour faciliter son éducation, désormais le père la rend passive, dirigeant entièrement son apprentissage.

Sa formation pratique sera interrompue en faveur d'une instruction plutôt théorique, fournie exclusivement par le

père, dont les leçons "[are] represented as the new scientific medical discourse of the late eighteenth-century." (Kraakman, 544) La jeune fille, qui se voit interdite de jouir de son corps, transpose la curiosité qu'elle sentait envers les expériences charnelles au développement de son côté intellectuel: "Durant tout ce temps, mes talents s'accrurent et j'acquis des lumières dans tous les genres. Une curiosité naturelle me faisait désirer d'apprendre les raisons de tout." (44)

Cette éducation sexuelle et intellectuelle de laquelle s'occupe le père de Laure reflète le nouveau discours pédagogique à la mode au XVIIIe siècle. L'éducation des enfants reçut l'attention de plusieurs philosophes et écrivains de l'époque, qui insistèrent sur le besoin de laisser le processus d'apprentissage à la charge des parents ou de tuteurs qualifiés. La critique des couvents ne se limitait pas pourtant au fait que l'incarcération était anti-nature, mais on insistait aussi que l'instruction y offerte aux jeunes filles demeurait le plus souvent de très mauvaise qualité. Comme l'écrit Samia Spencer au sujet du curriculum pratiqué à Saint-Cyr vers 1685 (et qui servit de modèle à l'éducation conventuelle du siècle suivant): "Safe subjects included reading, writing, arithmetic, the lives of the saints, practical crafts, needlework, sewing, and moral and religious theater."[20] Il faut toutefois ajouter que l'enseignement de ces matières restait au niveau superficiel

et que la majorité des institutrices (des soeurs de charité) connaissaient à peine les sujets de leurs cours.

La méthode utilisée par le père de Laure, en revanche, semble adapter les nouvelles théories pédagogiques de l'époque, comme par exemple celle proposée par Mme d'Epinay, qui "stressed the importance of learning through experience and observation ... in order to develop the girl's capacity for careful and critical thinking." (Spencer, 91) Cela dit, l'éducation de Laure reflète les principes éducatifs des Lumières dans la mesure où les leçons données par son père sont ancrées dans l'exercice des sens et sur l'observation de la réalité tangible, comprenant aussi les sciences naturelles et la philosophie. Son instruction parodie cependant ces nouvelles théories car l'apprentissage qui provient de l'observation et de l'expérience reste surtout de nature sexuelle. En plus, le père finit par contrôler l'épanouissement intellectuel et sexuel de sa fille en l'enchaînant à une ceinture de chasteté sans lui expliquer les raisons de cette contrainte, méthode qui reflète plutôt les usages conventuels.

Après plusieurs demandes de Laure, son père décide de lui expliquer tous les mobiles qui le poussèrent à l'enchaîner, c'est-à-dire la possibilité que, prématurément active, elle aurait souffert de "maux de poitrine ...vapeurs... fureurs utérines ... affaiblissement de la vue...[et] dépérissement." (46) Il ne sera pas pourtant question de supprimer désormais la pratique d'un voyeurisme

autorisé: jusqu'à l'âge de dix-sept ans, Laure participera, et apprendra à jouir par le regard, des caresses échangées entre son père et Lucette.

La perte de la virginité, qui devrait en principe signaler la fin de sa contrainte, n'est cependant qu'un moment transitoire d'affranchissement. Sous le prétexte de veiller à sa santé, son père l'oblige ensuite à "reprendre ce fatal caleçon" tout en lui disant: "si tu veux me plaire, tu te prêteras à ce que je désire de toi, et toi [sic] y consentira avec complaisance." (72-3) Le père exerce un contrôle absolu sur sa fille au point de lui faire accepter volontiers une situation qu'elle abomine. Il lui demande de continuelles preuves d'amour, développe de complexes théories médicales afin de justifier ses actes et la persuade toujours par la pratique de la raison. Le discours à la fois sentimental et scientifique du père sera renforcé par la suite du récit de Rose, ancienne amie de Laure. Celui-ci suspend la narration de Laure et fonctionne comme une espèce de preuve matérielle du point de vue paternel. Rose lui raconte les débuts de son éducation sexuelle et aussi la défloration. Comme Laure, Rose agit en voyeur et apprend par l'exemple à se donner du plaisir. Au contraire de Laure pourtant, elle mena après une jeunesse déréglée et se laissa toujours conduire par le plaisir, pratiquant le coït avec tous les hommes qui traversèrent son chemin. Par conséquent, Rose, qui s'est toujours "livrée sans frein à la passion furieuse...à la fin y succomba...Sa gaîté fut

totalement perdue, et un dépérissement produit par une fièvre lente la conduisit au tombeau." (159) La conclusion funeste de l'histoire vient couronner tous les enseignements du père relatifs à la pratique sexuelle des femmes, pour qui il recommande la jouissance, et même la variété, sans cependant admettre les excès ni de l'une ni de l'autre. Après la mort précoce de celui qui fut pour Laure son père, son amant, et son maître, elle se retire dans un couvent. Laure y fera la connaissance d'Eugénie, pour qui elle deviendra à son tour l'amie, l'amante et l'initiatrice.

Dans les trois textes examinés ci-dessus, il est toujours question d'un apprentissage qui commence par le regard et d'une entrée dans le monde qui s'inaugure par la découverte des secrets du lit. Le caractère inquisiteur des personnages facilite ce genre d'initiation et explique pourquoi ils réussissent continuellement à franchir les frontières imposées à leurs yeux. Ces personnages, caractérisés par une énorme curiosité de voir ce qui arrive au-delà du rideau, de la cloison ou du trou de la serrure, leur histoire sera celle d'une auto-éducation, à la fois sexuelle, sensuelle et philosophique. L'impatience et l'obstination des jeunes gens rendent leurs recherches ancrées dans la vue encore plus vraisemblables, car, comme l'affirme Starobinski:

> De tous les sens, la vue est celui que l'impatience commande de la façon la plus manifeste. Une velléité magique, jamais

> pleinement efficace, jamais découragée, accompagne chacun de nos coups d'oeil: saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer. Fasciner, c'est-à-dire faire briller le feu du caché dans une prunelle immobile. (13)

Quoique souvent très jeunes, les personnages semblent pourtant deviner que de l'action des sens sur le corps, objet sensible, naissent toutes les connaissances, devenant d'exemples concrets du courant sensualiste du XVIIIe siècle. Voyeurs par nécessité et par intuition, leurs sensations se concentrent d'abord dans les yeux, c'est-à-dire elles demeurent en principe essentiellement visuelles, se répandant ensuite tout au long du corps et se transformant, en dernière instance, en réflexions sur la nature, la morale et la société. Ainsi, le regard pénétrant anticipe toujours la pénétration physique du propre corps ou du corps de l'autre et du corps social.

Le regard voyeur en tant que technique pour rapprocher le lecteur du récit qu'il est en train de lire demeure un procédé courant dans les romans pornographiques et érotiques de l'Age des Lumières. Par la fréquence de scènes de voyeurisme, situées stratégiquement par rapport au développement de l'intrigue, on est entraîné à conclure qu'elles servent de point de départ à l'éducation des personnages. Il faut ajouter cependant que les scènes de voyeurisme fonctionnent par-dessus tout à engager le lecteur dans le récit et, par conséquent, à le faire participer à un

processus d'éducation pareil à celui vécu par le personnage. Si, toutefois, l'exemple donné par les tableaux observés en cachette produit un effet de miroir à l'intérieur du récit, comment peut-on interpréter ce qui arrive dans l'encadrement narratif? Pourrait-on parler d'un redoublement où le voyeur et le lecteur fusionnent en un seul être? Comment interpréter le rôle joué par l'exemple? L'introduction d'un modèle, qui apprend aux personnages à découvrir leur corps et, ensuite, le corps d'un éventuel partenaire, agira de quelle manière sur celui qui est en train de lire leurs aventures? Pourrait-on associer l'acte de regarder en cachette à la lecture de textes interdits? Comment le lecteur serait-il inséré dans le récit de façon à participer à un ménage à trois imaginaire?

NOTES

1 Toutes les citations ont été retirées des éditions qui suivent:

"Dom Bougre, le portier de Chartreux," Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle (I), (Paris: L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, Fayard, 1985): 17-240.

Jean-Baptiste de Boyer? Denis Diderot? "Thérèse philosophe, ou mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Eradice," Raymond Trousson (org.), Romans libertins du XVIIIe siècle (Paris: Robert Laffont, 1993): 557-658.

Honoré-Gabriel Riquetti (comte de Mirabeau), Le rideau levé ou l'éducation de Laure (Milan: Edizioni Europee, 1969).

2 Cité par Roger Shattuck, Forbidden Knowledge (New York: Saint Martin's Press, 1996) 46.

3 Jean Starobinski, L'oeil vivant (Paris: Gallimard, 1961) 11.

4 Sigmund Freud, "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis," Complete Psychological Works of Sigmund Freud vol.X (London: Hogarth Press, 1959) 245.

5 Selon Alexandrian, les romans comme Dom Bougre et Thérèse philosophe furent conçus afin de "soutenir l'action anticléricale engagée par Voltaire" à travers la dénonciation de "la luxure des moines." (148)

6 Barry Ivker, An Anthology and Analysis of 17th and 18th Century French Libertine Fiction (Ann Arbor: University Microfilm International, 1977) 69.

7 Pour en savoir davantage, voir Darnton, The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France 91. Voir aussi l'introduction au roman Thérèse philosophe 559-60.

8 Dorelies Kraakman, "Reading Pornography Anew: A Critical History of Sexual Knowledge for Girls in French Erotic Fiction, 1750-1840," Journal of the History of Sexuality April, 4 (1994): 520.

9 Béatrice Didier, Le siècle des Lumières (Paris: MA Editions, 1987) 158.

10 Sigmund Freud, "Three Essays on Sexuality," Complete Psychological Works of Sigmund Freud vol. VII (London: Hogarth P, 1956) 7.

11 Claude Reichler, "La représentation du corps dans le récit libertin," Eros philosophe: discours libertin des Lumières (Honoré Champion: Paris, 1984): 78.

12 Michel Foucault, Histoire de la sexualité vol.1 (Paris: Gallimard, 1976) 101.

13 La confusion entre discours religieux et sexuel, et la satire des moeurs dissolues des dévots que ce mélange discursif présuppose, apparaît déjà clairement exemplifiée dans les passages du Tartuffe, de Molière (Paris: Larousse, 1965), où le bigot essaie de séduire Elmire (III, 3). Dans cette scène, Tartuffe cherche à déguiser son désir sous le masque des mots associés d'habitude avec le contexte du sacré, comme, par exemple, salut et béatitude (voir p.86) au lieu de satisfaction sexuelle, offrande (voir p.86) au lieu d'acte sexuel, et dévotion au lieu de cupidité (voir p.87).

14 Théodore Tarczylo, "From Lascivious Erudition to the History of Mentalities," Sexual Underworlds of the Enlightenment (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988): 31.

15 Pierre Choderlos de Laclos, Les liaisons dangereuses (Paris: Flammarion, 1981) 173.

16 Crébillon fils, Les égarements du coeur et de l'esprit (Paris: Flammarion, 1985) 76.

17 Herbert Josephs, "Diderot's La religieuse: Libertinism and the Dark Cave of the Soul," MLN 91 (1976): 752.

18 Denis Diderot, La religieuse (Paris: Garnier Flammarion, 1968) 160.

19 Voir Le rideau levé ou l'éducation de Laure 67-69.

20 Samia I. Spencer. "Women and Education," French Women and the Age of Enlightenment (Bloomington: Indiana University Press, 1984) 84.

3. VOYEURISME ET JOUISSANCE

Le récit pornographique est ancré dans le domaine du visuel. Ses personnages, munis d'une curiosité inébranlable, s'exercent continuellement à voir ce qui devrait rester dérobé à leurs yeux, comme, par exemple, des scènes de sexe desquelles ils ne font pas partie. Ainsi, les textes pornographiques du XVIIIe siècle se caractérisent avant tout comme un exercice perpétuel de dévoilement.[1] D'abord, dévoilement de la sexualité et découverte du corps en tant que source de plaisir comme dans les trois romans analysés au chapitre précédant: le Dom bougre, Thérèse philosophe et Le rideau levé. Pourtant, le rôle de la vue par rapport à l'apprentissage du plaisir sexuel se révèle aussi fondamental dans Le diable au corps (1786?), Le doctorat impromptu (1788), tous les deux d'Andrea de Nerciat, et aussi dans Le libertin de qualité ou ma conversion (1783), du comte de Mirabeau.[2] Dans ces derniers, la poursuite du plaisir demeure souvent parallèle à la vue de l'acte sexuel et reste en même temps indissociable de sa narration. Le voyeurisme, source de savoir et de plaisir pour le personnage voyeur, mène à la narration de la scène espionnée, à son tour source de connaissance et de volupté pour le lecteur , car "*vous allez voir* c'est aussi vous allez savoir, comme moi qui ai vu et qui vais vous faire voir."[3]

Le diable au corps, publié avec le sous-titre "Oeuvre posthume du très recommandable Docteur Cazonné, membre extraordinaire de la joyeuse faculté Phallo-coïro-pygo-glottonomique," fut rédigé afin de devenir une sorte de "production dramatique, de nature à ne pouvoir occuper la scène" ni par son contenu ni par sa longueur.[4] Il est toutefois intéressant de souligner que n'importe quelle pièce de théâtre demeure avant tout un texte pour être vu et entendu par "un spectateur invisible et attentif." (Goulemot, 133) Une "production dramatique" qui ne se jouera jamais sur scène présuppose donc qu'elle sera lue en privé. Le côté visuel du Diable au corps sera intensifié par les gravures qui accompagnent le texte. Tout y est disposé de façon à séduire le regard et, par conséquent, le lecteur.

L'action de la pièce se déplie autour d'expérimentations continuelles perpétrées soit avec les organes génitaux, soit avec les sens des mots, soit aussi et surtout avec des jeux d'embuscades et de surprises qui résultent, le plus souvent, de la pratique du regard voyeur. Vis-à-vis des calembours, ils auront d'abord lieu dans le choix des noms des personnages, mais ils seront encore plus fréquents dans les dialogues échangés entre ceux-ci. Par exemple, dès la première partie de la pièce, le lecteur se trouve devant une conversation au ton libertin échangée entre trois personnages: la Marquise, Bricon et l'abbé Boujaron. Ils discutent de l'usage d'un godemiché double

que l'abbé put clairement discerner de l'intérieur de la garde-robe, où il se cacha pour épier les affaires du couple. A cette occasion, "l'expert anuïste" (I, 69) se dirigea à la Marquise, avec une attitude fort sarcastique, en lui disant "il est bien arrêté dans votre esprit que Saint *Noc* et Saint *Luc* peuvent être fêtés à la fois." (I, 66) La scène du godemiché reste modèle à cause de l'usage que l'auteur y fait des jeux de mots, des tours de perspectives et aussi de ce que je dénomme mascarades (illusion délibérée produite par un personnage qui se fait passer pour un autre auprès d'un partenaire sexuel). Ainsi, la Marquise, sans le savoir, avait couché avec l'abbé en pensant qu'il était Boujaron, tandis que Boujaron, mort de fatigue, dormait paisiblement à côté, sur le même lit:

> Imaginez-vous que, croyant ne plus devoir espérer la retraite du maudit gascon, je m'étais arrangé pour pouvoir dormir ... Quelle fortune, à mon réveil, d'apprendre ... que la place était vacante! ma foi, je me suis désabillé, et, zeste ... vous savez le reste. (I, 63)

Jeux de mots, de regards, de mascarades et d'échanges monétaires, tout cela s'accomplit presque simultanément au long de différents passages, favorisant une atmosphère ludique où le délassement affaiblit toute possibilité de jugement moral. Une des caractéristiques les plus frappantes de l'aspect ludique du Diable au corps reste cependant la surprise: celle d'être pris en flagrant délit

de débauche par un voyeur, ou bien celle de se rendre compte après (ou pendant) l'acte sexuel d'avoir été l'heureuse (ou malheureuse) victime d'un échange de partenaires, masqués par la nuit et par une volupté souvent aveuglante. La surprise de la découverte correspond à un éclat de lumière jetée sur le visage de celui qui, dans l'obscurité, se faisait passer pour quelqu'un d'autre. Cet étonnement correspond aussi à une prise de conscience instantanée de la part de la personne trompée. En plus de se savoir trompée, la dupe doit reconnaître que, malgré le quiproquo, la jouissance a eu lieu. Cela étant, la surprise est importante dans le texte pornographique parce qu'elle met à nu non seulement l'identité du trompeur, mais parce qu'elle sert aussi à prouver que le plaisir physique se dissocie du caractère des partenaires. C'est-à-dire que la jouissance sexuelle est un phénomène indépendant de l'amour ou de l'amitié, provenant du contact de deux corps et pas des subtilités de l'esprit.

Le commerce de partenaires se répète aussi dans les scènes d'orgie, où les personnages explorent les nuances multiples du plaisir. La promiscuité propre aux scènes du genre oblitère les traits de physionomie et de caractère, transformant chaque corps en un entassement de membres morcelés et sans visages. A cause de la suppression fréquente de l'idée de classe sociale, du nombre souvent élevé de participants, des plusieurs modalités sexuelles pratiquées à la fois (par exemple, bisexualité,

homosexualité ou utilisation de godemichés, entre autres) et, même à cause de la façon fragmentaire dont la scène est décrite, l'orgie garde un potentiel foncièrement égalisateur. En plus, comme l'écrit Jacob sur la littérature pornographique des Lumières, transformée par la nouvelle conception mécanique et matérialiste de la nature:

> The essence of the new pornographic moment lies in the arousal induced by watching the interaction of isolated, activated bodies, supposedly uncontrolled by any laws save those of nature and physiology. Whether they are masturbating or observed while having sex, whether alone or in a crowd, the atomized bodies in the new pornography are totally privatized. In the process, they become roughly, perhaps inadvertently equalized; they are as similar, as equal and metaphysically ungendered as the atoms and planets.[5]

Ainsi, cette narration égalisatrice entraîne plus facilement des frénésies fantasmatiques chez le lecteur et favorise son intrusion virtuelle dans les jeux d'échanges. Il peut être n'importe qui, il peut jouir n'importe comment: tous les personnages se réduisent à leurs organes sexuels et le lecteur s'identifie avec leurs actions, oubliant leurs traits de personnalité.

Dans Le diable au corps, la dernière bacchanale sera toutefois suivie d'une punition physique de fond moralisateur qui touchera la Marquise, figure clé de cette

aventure. Pour celle-ci, le sexe déréglé aura comme conséquence la vérole, attrapée, bien sûr, à l'occasion de la "fête priapique." (II, 167) Il faut pourtant questionner le rôle présumé d'une leçon de bienséance et de pudeur qui n'apparaît que presqu'à la fin du dialogue dramatique, c'est-à-dire après l'inventaire minutieux de toute sorte de modalité sexuelle. Le lecteur, qui a pénétré visuellement le secret de plusieurs boudoirs, en retirant de la satisfaction physique de cette promiscuité imaginaire, se trouve scindé entre deux voies antagoniques. D'un côté, le plaisir charnel sans bornes et, de l'autre, le mal que ce plaisir risque d'apporter. La vérole, néanmoins, subsiste ici comme une maladie temporaire, car la Marquise récupère sa santé lorsque, encore souffrante et exténuée, elle est pénétrée par un capucin du nom d'Hilarion: "la mourante, tandis qu'elle paraissait anéantie, se recueillait, goûtait le *sublime* de l'instruction pastorale, était *touchée* du coup de grâce...*pénétrée* de contrition et d'amour divin ..." (II, 176)

L'emploi constant d'une terminologie associée au lexique religieux pour faire allusion aux pratiques sexuelles du capucin et de la Marquise finit par profaner le sacré et sacraliser le profane. Le comique de la scène provient de cette parodie du sublime catholique (la divine conception de la Vierge) faite exprès afin de satiriser les dogmes de l'Eglise. Comme le dit Bakhtin au sujet de la parodie et de la dégradation de ce que l'on prend d'habitude

en haute estime: "degradation here means coming down to earth ... To degrade is to bury, to sow, and to kill simultaneously."[6] D'ailleurs, il sera aussi question de mettre en évidence, à l'aide du comique, le ridicule de ceux qui confondent la jouissance sexuelle avec l'extase religieuse. Pourtant, la récupération prodigieuse qui a eu lieu après la pénétration du pénis suggère que le même libertinage qui provoque le mal peut entraîner la santé. La résurrection de la Marquise reste donc un événement qui semble démoraliser la morale, se moquer du dualisme chrétien et inculquer chez les lecteurs les prémisses d'une philosophie de teneur sensualiste. Après avoir ridiculisé les dogmes chrétiens, la parodie ouvre donc l'espace à une nouvelle façon de concevoir les relations entre l'individu et son désir. Cela étant, l'emploi de la caricature prouve que

> to degrade an object [ici, cet objet est remplacé par les dogmes catholiques de la venue du Saint Esprit et la fécondation immaculée de Marie] does not imply merely hurling it into the void of nonexistence ... but to hurl it down to the reproductive lower stratum, the zone in which conception and a new birth take place." (Bakhtin, 21)

L'anéantissement des dogmes chrétiens sera suivi de l'épanouissement d'une sorte de culte du plaisir.

Le doctorat impromptu reprend certains thèmes déjà développés dans Le diable au corps, comme, par exemple, le voyeurisme, la surprise et une certaine éthique de fond moralisateur mais à la fois assez équivoque.[7] Structuré comme une suite de lettres, le récit mélange cependant la narration à la première personne aux dialogues rapportés. Erosie, la narratrice, raconte à son amie Juliette les mésaventures qui menèrent à son dépucelage et lui demande ensuite de la juger d'après son histoire. Erosie, promise à un vieux riche, et son ami Solange, promis à la religion, se sont trouvés escortés par l'abbé Cudart dans leur voyage vers le mari et l'Eglise respectivement. Chemin faisant, les deux jeunes décidèrent de découvrir ensemble les plaisirs interdits à leur état. Erosie et Solange finissent par être pris en flagrant délit grâce au regard voyeur de l'abbé Cudart, qui était censé les surveiller de près. Le premier acte de voyeurisme aboutit à un passage où Cudart leur dit de reprendre volontiers le travail interrompu, car il veut être "le témoin fortuné ...d'une ardeur aussi belle." (Diable au corps, I, 96) Le voyeurisme stricto sensu, où le personnage regarde à la dérobée et participe indirectement à la scène, produit le désir de pratiquer le voyeurisme lato sensu, où le personnage regarde ouvertement la scène. L'abbé, cependant, change ensuite d'avis et veut lui aussi participer au jeu en imposant au couple une sodomie forcée. Leur ménage à trois, au début coercitif, se transforme peu à peu en union consentie, car si l'acte

> évoque une résistance, c'est pour mieux peindre une ébauche de viol, espèce de piment, par ailleurs sans grande conséquence, puisque la victime devient vite consentante et finit par partager la jubilation et les plaisirs de son agresseur. (Goulemot, 63)

Le plaisir solitaire du moine devient à la fin jouissance partagée. Cela étant, ce qu'Erosie a nommé dans les premières lettres une "chute dans le gouffre du plus blâmable dérèglement," devient à la longue la source immédiate de tout son apprentissage libertin. (60) Discours moraliste mis à part, les jeunes apprennent bientôt à oublier mari ou religion au nom du bonheur charnel. Sans l'intrusion du regard voyeur de l' abbé, qui mène à la défloration d'Erosie et de Solange, cette narration resterait celle d'une curiosité à moitié assouvie, c'est-à-dire d'une instruction inachevée, car, comme la narratrice l'affirme: "je payais cher ma curiosité ... Sottise, à la bonne heure, mais j'ai bien eu du plaisir." (101)

Le libertin de qualité ou ma conversion ne se concentre pas sur le thème du voyeurisme en tant que source d'apprentissage. Ses personnages exercent toutefois leur vue comme génératrice de plaisir, car le lecteur y trouve quand même une quantité considérable de scènes où le narrateur agit en voyeur afin de jouir en secret d'une scène de sexe.[8] Le récit s'ouvre par une lettre à Satan, signée par le narrateur, Con-Desiros. Le narrateur, toujours

conscient de la présence d'un narrataire, semble l'inviter à voir ce qu'il a vu et, par conséquent, à sentir tout ce qu'il a senti, corroborant l'idée que "the viewer is typically a voyeur, peeking in from his invulnerable perch outside the book whose characters are always, unbeknownst to them, being indiscreetly watched."[9] Comme dans Le diable au corps, les jeux de mots y jouent un rôle capital: les noms des personnages révèlent en avance leurs caractères (Madame Honesta, La Baronne de Conbaille, Mme de Cusouple, etc.) et les souvenirs du passé sont toujours actualisés grâce à l'ironie présente au long du récit. L'ironie actualise la mémoire grâce à l'humour ajouté aux scènes et à la description burlesque de quelques partenaires sexuels. D'ailleurs, la forme donnée à la narration déconcerte parfois le lecteur, qui se voit égaré entre le style de la confession et les fragments d'un dialogue partiellement récupéré par la mémoire.

Le narrateur, un homme qui vit du commerce de faveurs sexuelles avec vieilles femmes et laiderons, raconte les aventures qui l'ont mené à sa conversion. Mais de quelle conversion parle-t-il? A un moment donné, il réexamine ses liaisons avec deux jeunes filles vierges, mais de caractère très enquêteur, qui prennent le membre viril pour "un génie qui n'a point de nez." (II, 7) Il narre aussi la suite de leurs investigations puériles, c'est-à-dire la découverte de la satisfaction physique déguisée en jeux d'enfants: "Agathe, parle-t-il [le génie]? Ah! oui... comme il parle!

le joli esprit... mon Dieu!" (II, 9) Cela étant, si son aventure ne lui apprend vraiment rien de nouveau sur la libido du genre humain, il sera pourtant question de comprendre, grâce à la pratique de l'écriture, quelle est sa véritable vocation. Le regard perspicace jeté sur le passé le rend voyeur de sa propre vie et lui permet de pénétrer sa propre conscience. La conversion finale sera au dérèglement le plus absolu:

> Au foutre la *Conversion*; mais dans mon humeur de vengeance, je foutrai la terre entière; j'immolerai à mon Priape jusqu'à des pucelages ... j'usurperai jusqu'aux droits de notre bonne mère Sainte Eglise. Point de fouteuse de prélats ... jusqu'à ce que rendant, dans les bras paternels de M. Satan, mon âme célibataire, j'aille foutre les Morts. (II, 101)

La révélation du corps en tant que source de jouissance sexuelle produit à la longue une réforme radicale de la morale de fond chrétien au profit d'une autre de base plutôt séculière.[10] La vision mystique cède sa place à un regard orienté exclusivement vers le monde physique. Ce renversement des valeurs apparaît de façon assez claire dans Le libertin de qualité. Con-désiros réfute, depuis le début, l'éducation fournie par les couvents et l'éthique des moines, en louant par contre "cette lumière vive et fatale, qui a dissipé les vapeurs du fanatisme, et brisé les hochets de la superstition." (II, 62)

C'est pourtant Thérèse philosophe qui demeure toujours le meilleur exemple d'un changement produit par les connaissances sensuelles et aussi de la découverte d'une morale laïque qui détruit les doctrines théologales. La jeune protagoniste, enfermée dans un couvent depuis l'enfance, nourrie de tout un apparat de croyances assez tordues, n'arrive pas en principe à distinguer la jouissance sexuelle de l'extase spirituelle. Il sera question pour elle d'apprendre à voir clair, afin de revoir mentalement la scène où son amie Eradice fut déflorée par le père Dirrag. Cette révision aura lieu quelques années plus tard, au moment même de la narration, quand le regard, déjà illuminé par une vaste expérience sensuelle, voudra traduire en mots les ambiguïtés vécues auparavant.[11] Son récit sera donc l'inventaire d'une ouverture graduelle des yeux et, en même temps, de la découverte d'une nouvelle direction à suivre: celle créée à partir des exigences d'un corps désirant. C'est grâce à tout ce qu'elle a vu et entendu en cachette, ajouté à tout ce qu'elle a appris par la pratique, que Thérèse passe de l'aveuglement imposée par une foi dogmatique à la compréhension objective de la réalité tangible.

Il va sans dire que Thérèse évolue de fille vierge à femme rouée surtout parce que les scènes qu'elle épia de l'intérieur de l'armoire réverbérèrent sur son corps sous la forme d'étranges sensations qui demandent à être à leur tour déchiffrées. Modèle de la philosophie sensualiste,

l'histoire de Thérèse préconise la connaissance provenant des sens au détriment d'une sagesse qui avilit l'expérimentation pragmatique au nom d'une doctrine quelconque. "L'âme n'a de volonté, n'est déterminé que par les sensations, que par la matière. La raison nous éclaire, mais elle ne nous détermine point," écrit-elle à la fin de la narration. (657) Si le récit, déjà analysé dans le chapitre précédant, se révèle plein d'antinomies concernant les points de vue de Thérèse narratrice et de Thérèse personnage, ces antinomies auront cependant une fonction tout à fait explicative. Le dévoilement graduel de l'entendement vécu par la protagoniste correspond en revanche à un éclat de lumière instantané pour le lecteur. Celui-ci, voyeur en deuxième degré de plusieurs scènes de voyeurisme, se rend compte sur-le-champ des contradictions communiquées par les regards et les discours qui s'enchevêtrent. Il voit simultanément de ses propres yeux et par les yeux de Thérèse libertine. A cause de cette perspective privilégiée, où un regard illumine l'autre, les yeux du lecteur transpercent au-delà de l'apparente cécité de la jeune protagoniste.

Le récit à la première personne concourt à la création d'une ambiance intime entre narrateur/narratrice et narrataire. Les secrets, les regards complices et la double-entente y sont facilement répandus et immédiatement traduits. Ainsi, le narrataire, confident de la narratrice de Thérèse philosophe, perçoit tout de suite la critique et

la moquerie déguisées sous cette tentative de communiquer les expériences auparavant incomprises. Comme il peut en savoir autant il se sent poussé à ajouter son regard aux regards échangés entre la narratrice, l'objet de son histoire (la jeune Thérèse) et le destinataire immédiat de son texte (son amant, le comte). De lecteur passif, il est invité, depuis la première scène de voyeurisme, à devenir complice et à participer activement à cette aventure sensuelle et philosophique.

Alors, le lecteur s'attend toujours à voir et, par conséquent, à savoir davantage. La recherche érotique et visuelle que les personnages des romans pornographiques doivent accomplir reste parallèle à la quête de fond épicurien perpétrée par le lecteur. Et, à cause de cette poursuite intarissable d'une et d'autre part, quand il n'y a plus rien à dévoiler dans le domaine immédiat de la vision, les narrateurs deviennent voyeurs afin de pouvoir pénétrer au-delà des barrières tangibles représentées par des murs ou des portes. Selon Reichler:

> le sujet et l'objet sont placés face à face à l'intérieur d'un espace divisé; la séparation n'est pas absolue, mais au contraire franchissable. Cette barrière qu'on outrepasse sans la supprimer répond au mouvement de l'interdit et de la transgression. (78)

Leur récit détaillé peint un tableau de ce qui se dérobait avant aux yeux, ouvrant pour le lecteur la possibilité de

voir et de jouir à travers la lecture. Comme le dit Gaillard au sujet du savoir originaire du texte pornographique:

> raconter, c'est entraîner l'autre dans la situation de voyeurisme qui fut celle du narrateur. La confusion soigneusement entretenue entre voir et savoir sert de substrat (idéologique!)...La connaissance s'y fait voyeurisme.[12]

3.1. Lire et voir: le ménage à trois imaginaire

Le voyeurisme employé en tant que technique pour capter l'attention du lecteur demeure un procédé assez courant dans les romans pornographiques et érotiques de l'Age des Lumières, car "the visual is essentially pornographic, which is to say that it has its end in rapt, mindless fascination."[13] Chaque histoire nous offre plusieurs occasions d'apprécier un voyeur en action. Le voyeurisme s'y réalise pourtant sous les formes les plus distinctes et variées, c'est-à-dire non seulement par la vue en cachette d'une scène interdite, mais aussi par l'appréciation furtive de gravures obscènes ou par la lecture d'une oeuvre prohibée. Alors, à côté des personnages voyeurs dans le sens propre du terme, tels Saturnin et Laure, on en trouve une foule qui, comme le lecteur, retire son plaisir d'un texte pornographique quelconque. Ce type de personnage communique ouvertement ce que la lecture lui proportionne et souvent il laisse évidente la raison pour laquelle il choisit de lire un texte du genre. En outre, il s'occupe parfois à parler des avantages de la masturbation par rapport à l'acte sexuel: la scène où il la pratique, décrite de façon précise ou plutôt à peine suggérée, semble refléter les actions du lecteur, alors devenu complice et imitateur.

En obéissant à une règle pareille, plusieurs ouvrages pornographiques suggèrent indirectement que leur lecture (ainsi que l'appréciation de leurs gravures) sert à stimuler

sexuellement les personnages qui, comme le lecteur lui-même, sont en train de lire ou d'écrire des romans du genre. Dans Thérèse philosophe, par exemple, la narratrice nous dit tout au début qu'elle compose son texte pour donner du plaisir physique au comte, destinataire immédiat de ses mémoires. Alors, Thérèse reconnaît, et nous fait reconnaître, que sa narration doit servir d'aphrodisiaque. D'ailleurs, le pouvoir de la pornographie est tel qu'à la fin la narratrice se laisse doublement séduire: elle sera l'heureuse victime des histoires qu'elle lit et de la ruse de son amant, qui a parié sa bibliothèque et ses tableaux contre le pucelage de Thérèse. La narration de ce qu'elle a éprouvé à l'occasion de la lecture rend explicites les conséquences immédiates de la pornographie:

> je dévorai des yeux ... l'histoire du Portier des Chartreux...et nombre d'autres de cette espèce ...j'étais au moment d'y enfoncer le doigt lorsque... (655)

Grâce à un effet d'abîme, le lecteur, lui aussi séduit par le texte qu'il lit, se met à la place du personnage narrateur, c'est-à-dire en train de jouir, comme lui, secrètement. Par rapport aux ouvrages pornographiques qui font référence à d'autres textes du genre, Darnton écrit que: "the works in the Enfer constantly refer back to the same sources ... they cite one another, sometimes by describing "gallant libraries" that are used as sexual props." (Sex for Thought, 66)

L'effet d'abîme est d'abord possible par une réduplication du contexte physique: voyeur et lecteur se trouvent enfermés quelque part. Le récit pornographique étant celui de la chambre ou du boudoir, rarement les personnages accoupleront dans la nature. La lecture d'un texte défendu de fond obscène demande à son tour l'intimité des lieux fermés et la solitude. Comme la masturbation constituait à l'époque une maladie approchant le crime, il fallait alors s'assurer de ne pas être vu.[14] Les lois rigides concernant le colportage, la vente et la consommation d'ouvrages pornographiques ajoutaient encore une saveur d'interdiction à l'acte de lire. Par rapport au thème de la transgression inhérente au récit obscène, Frappier-Mazur affirme qu'il provient aussi de la forme (i.e. langage et structure) du texte: "itself a semi-clandestine genre, pornography injects the desired transgressive element not only into the erotic tableau, but into the choice of narrative situations."[15] Le lecteur, par conséquent, retirait de sa lecture une double satisfaction, celle de la libido et une autre, plutôt cérébrale, suite d'une violation délibérée du code moral.

Par rapport aux différentes techniques employées afin de favoriser un effet d'abîme, la création de tableaux descriptifs, la manipulation du point de vue et l'introduction de gravures basées sur le texte en restent les plus répandues. L'importance attribuée à la présence d'un narrataire placé hors du récit s'explique du fait que:

> tout ici se fonde sur le regard. Il faut donner à voir par l'écriture. Le livre ne peut faire naître le vouloir de jouissance qu'en décrivant les corps offerts au désir et le stimulant, ou en mettant en scène le tableau des gestes et des attitudes de la jouissance elle-même. (Goulemot, 55)

Non seulement dans les romans auparavant étudiés, comme le Dom Bougre, Thérèse philosophe, Le rideau levé, Le doctorat impromptu, Le libertin de qualité et Le diable au corps, mais aussi dans beaucoup d'autres, tel, par exemple, Margot la ravaudeuse, de Fougeret de Monbron (date inconnue), il est toujours question des personnages voyeurs qui épient l'acte sexuel à partir d'un point de vue privilégié.[16] Curieusement, ils peuvent tout voir en menus détails quoiqu'ils ne regardent que par une petite ouverture.

Borné par les limites d'un trou dans la cloison, d'un rideau à peine levé ou d'une porte secrètement entrouverte, le regard se concentre à saisir l'essentiel et à nous raconter, souvent mot à mot, cette vision, comme s'il s'agissait de compenser par le discours une perception toujours fragmentaire. Margot, la narratrice de Margot la ravaudeuse nous offre, dans le passage qui suit, un très bon exemple de ce regard concentré à l'extrême. Elle y arrive à communiquer au lecteur, malgré les limitations visuelles imposés par la taille de l'ouverture, les détails de la

scène espionnée à travers une petite brèche qu'elle a faite sur le mur:

> Je me retirai dans un trou de cabinet fermé d'une simple cloison... Au moyen d'une petite ouverture que j'y pratiquai, il me fut aisé de les voir manoeuvrer en plein... (57)

La suite de sa narration n'est qu'une profusion de membres, de hurlements et de soupirs. L'attention du personnage voyeur se dirige sur les corps en action et, en particulier, sur leurs parties génitales. A ce moment, il y a une sorte d'amplification verbale des perceptions visuelles, dans laquelle tous les membres acquièrent des proportions formidables et où le plaisir surpris semble exceptionnel. Dans le même passage de Margot la ravaudeuse, la narratrice, une prostituée qui raconte ses mémoires, se complaît à décrire méticuleusement la colossale fesse de Mme Thomas et "le séraphique goupillon" du moine, accentuant davantage l'énormité de leur désir par la constance d'expressions telles: "prodigieux volume", "vigueur inexprimable", "l'excès du plaisir" et "douleur inexprimable." (58) Comme l'écrivit Claude Mercier de Compiège dans La foutromanie: "In such moments are things named by their names, without any periphrases or unwelcome veils."[17] Ainsi, afin de réussir à dire l'indicible, Margot se concentre exclusivement sur ce qu'elle voit et entend. A un moment donné, oubliant presque le discours (entrecoupé d'exclamations et de points de suspension), elle s'applique

à élaborer pour le lecteur un tableau vivant qui essaie de réproduire l'action de la scène le mieux possible: "arrête-toi, je me meurs!... Chien! Boug... tu me crèves... Jeanf...finiras-tu?" (58)

Le tableau descriptif originaire de l'emploi de cette technique narrative (rapport exhaustif d'une scène à peine vue par une petite ouverture) engendre une image mentale chez le lecteur. Ce tableau verbal suggère en plus l'existence d'un triangle formé par le couple en action et par le personnage qui l'observe. Le rôle de celui-ci ne se réduit pas pourtant à l'appréciation pure et simple; il faut que le personnage-voyeur participe, partage et raconte le plaisir qu'il regarde. Il en devient à la fois témoin et acteur indirect et, comme l'affirme Goulemot: "ce témoin, inscrit dans la narration, est la figure par laquelle se met en scène le désir du lecteur lui-même." (62) Du moment où le personnage décrit ce qu'il voit et qu'il arrive à communiquer ce qu'il éprouve devant cette vision, il se déplace, par un tour de perspective, à l'intérieur du tableau qu'il élabore. Dans la place occupée par le personnage-voyeur se trouve maintenant le lecteur, qui sera lui aussi entraîné par la vision à prendre part activement à la scène à laquelle il assiste. Cet effet de miroir aura la capacité de "faire naître chez son lecteur le désir de jouir, [de] l'installer dans un état de tension et de manque, dont il lui faudra se libérer par un recours extra-littéraire." (Goulemot, 127) La technique du miroir cherche

à transformer l'acte de lire un texte pornographique en lecture active. Elle réussit uniquement dans la mesure que le lecteur est séduit au point de participer effectivement (par l'onanisme ou par la copulation) aux aventures qu'il lit.

Le jeu de perspectives provenant de ce point de vue extérieur à la scène, où le lecteur et le voyeur fusionnent, a le même effet de réduplication produit par les miroirs, les glaces, les bibliothèques galantes ou les peintures qui composent la décoration de la pièce où l'orgie se déroule. Ces images remplacent par moments la narration en tableaux et doivent créer, sur ceux qui les regardent, les mêmes impressions ou sensations que le récit crée sur le lecteur. La vue de ce dernier est donc comblée de reflets et d'illustrations qui, en guise de mise en abîme, anticipent ou accompagnent l'acte sexuel décrit par les protagonistes. La redondance de mots et d'images sert à bouleverser la perspective du lecteur, qui voit son regard dirigé simultanément vers plusieurs représentations d'une même scène et maintes répétitions d'une même idée.

Le lecteur/narrataire est donc entraîné à voir ce que le narrateur voit et, par conséquent, à sentir ce qu'il sent, participant indirectement à cette orgie virtuelle. Ce que le narrateur voit, il donne aussitôt à voir. La visualisation de l'acte se réalise grâce à la peinture de tableaux qui dépeignent de façon très précise chaque étape de la relation sexuelle ainsi que le sexe des partenaires.

Le tableau descriptif se caractérise alors comme le moment clé de la narration pornographique, où les mots cessent de raconter une intrigue afin de peindre une image. Dans Le rideau levé, Laure écrit à Eugénie: "je ne couvrirai d'aucune gaze les tableaux que je mettrai sous tes yeux." (15) Dans Ma conversion, le narrateur parle à son tour de la difficulté de rendre en mots ce que ses yeux perçoivent et il explique comment cette vision agit sur lui: "Quel tableau! Comment te peindrais-je trente femmes qui déchargent!...Je manquai enfoncer la fenêtre qui me couvrait et sauter dans la salle." (II, 36) Dans le tableau descriptif trouvé à l'intérieur d'un roman pornographique, la chair nue et morcelée prime toujours sur les traits de caractère ou sur les nuances de sentiments qui pourraient individualiser les personnages. De cette façon, au moment où l'oeil du voyeur est en train d'épier (et celui du lecteur en train de lire), les adjectifs propres à particulariser un être et à rendre unique un tempérament se font remplacer par des termes plutôt généralisants. Comme ceux qui bougent demeurent des types sans visages, il devient beaucoup plus facile pour le lecteur de se mettre à la place du narrateur ou de remplir un signe vide avec un fantasme quelconque.

Le besoin de voir, mais surtout de raconter ce qu'on voit, contribue à la création d'un triangle, où les yeux du narrateur-voyeur conduisent le regard du narrataire et du lecteur, car, il sera question d'un "plaisir à voir, mais

surtout plaisir au récit, plaisir au redoublement, au *ricochet* du voyeurisme." (Gaillard, 277) La narration d'une scène de voyeurisme se conclut d'habitude par l'onanisme, qui mène souvent à la copulation. En lisant, le lecteur imagine la progression du plaisir du narrateur et des personnages que celui-ci regarde. Margot, à la fin de la scène de voyeurisme citée en haut, se met à décrire ce qu'elle fait des images qu'elle a vues en cachette:

> Je voulais user de la mince ressource de mon index pour me soulager, lorsque j'aperçus un bout de cierge... Je l'empoignai avec rage, et me l'introduisis le plus avant qu'il me fut possible, les yeux toujours fixés sur mes deux acteurs. (58)

La connivence entre lecteur et narratrice atteint le paroxysme quand l'action du texte réverbère à l'extérieur du texte. Le lecteur est alors censé imiter le narrateur (devenu à son tour personnage du tableau qu'il raconte) et se masturber lui aussi. La notion de tabou qui accompagne les pratiques masturbatoires est entièrement supprimée dans ce genre de texte. Les manifestations du corps désirant restent elles aussi valables et sont toujours vécues à l'intérieur d'un cadre où tout semble naturel et où la santé corporelle prend la place auparavant attribuée au salut spirituel. Le lecteur se sent à l'aise pour jouir, malgré le statut d'interdit moral qui pèse sur sa lecture et ses actions.

Dans un roman qui traite l'acte sexuel de façon moins explicite, en revanche, le lecteur, quoique encore invité à se joindre indirectement à la scène, se trouve beaucoup plus restreint à cause du langage subtil et de la particularisation des traits de caractère souvent employés dans la composition du tableau. Ainsi, le tableau érotique se concentre davantage sur les nuances subjectives d'un acte sexuel (i.e. sur le chemin qui mène à la pénétration et sur ce que le voyeur pense de ce qu'il voit) que sur la peinture explicite des corps qu'y prennent part. Comme exemple, prenons les Tableaux des moeurs du temps, de Crébillon Fils (écrit vers 1750, mais publié seulement en 1861), où le jeune personnage Thérèse raconte à son amie Auguste la scène de châtiment d'une autre amie, Monique, scène qu'elle avait vue par le trou de la serrure d'une des portes du couvent:

> ...et je vis enfin les fesses de la pauvre petite tout à découvert; je vis cela assez bien, car elle tournait un peu le dos à la porte où j'étais, et d'où je la considérais par le trou de la serrure comme si j'avais été au milieu de la chambre.[18]

Ce qui suit cette description n'est ni le sexe ni la masturbation, mais un dialogue entre Thérèse et Auguste où celle-ci questionne celle-là sur les sensations éprouvées lors de l'acte de voyeurisme: "vous y preniez donc plaisir, mademoiselle? ...Oui, je te l'avoue, et un grand plaisir..." (45) Le dialogue entre les deux s'entrecoupe d'autres histoires de voyeurisme et Thérèse relate ensuite à Auguste

la scène de punition de cette dernière, épiée par le même trou.

Dans tout le passage, qui analyse le châtiment des jeunes femmes, le texte se construit à partir d'une sorte de leitmotiv qui amplifie le regard voyeur au fur et à mesure que les scènes sont mises en mots. Le regard en principe solitaire de Thérèse se fait accompagner de celui de Monique, sortie de la chambre de la supérieure après la première punition surveillée par Thérèse. Maintenant, les deux filles regardent Auguste qu'on fouette sur le derrière. Monique, toutefois, regarde simultanément le derrière de Thérèse, qui se courbe afin de pouvoir guetter par le trou de la serrure. Le regard d'Auguste rejoint ceux des deux autres au moment où Thérèse lui donne les menus détails de ce qu'elle a guetté. Auguste devient alors, par un tour de perspective (qui fait qu'on lui parle d'elle-même à la troisième personne), voyeur de sa propre image, dans une sorte de "construction en miroir...où il s'agit de montrer en indiquant bien clairement que l'objet montré est perçu par un regard lui-même désigné comme regardant." (Goulemot, 135)

La répétition de cette scène, sous des angles toujours légèrement différents, produit chez le lecteur un effet d'accumulation et d'accroissement. Celui-ci se voit capté par une sorte de toile visuelle tissue grâce aux regards qui se décuplent à partir du trou de la serrure. Cette intensification des regards--ainsi que la répétition de ce

que les personnages entrevoient--finit par induire à un jeu sexuel de caractère masochiste entre Thérèse et Auguste: les deux miment les châtiments qu'elles observèrent. L'impression d'abîme conférée par les scènes de voyeurisme et de punition qui s'entassent sera enfin renforcée par la narration d'un badinage de portée sexuelle entre un groupe de filles du couvent qui jouaient la sous-maîtresse: "j'ordonne à celle à qui sera la troisième gage se lève [sic], renverse sa voisine...la découvre bien...qu'elle se découvre de même...et se met à cheval sur elle." (Tableaux, 65) Cette narration se tient emboîtée à l'intérieur du dialogue où les deux personnages jouent elles aussi.

La manipulation du point de vue se lie de près à la façon dont la description du tableau est effectuée par le narrateur. Au moyen de brusques changements de temps verbaux, ce dernier transforme la narration au passé en narration au présent. Le récit qui appartenait à la mémoire devient tout d'un coup événement actuel, comme dans Le libertin de qualité: "Je la mords...Elle me déchire...Le sang coule...le sofa crie, se brise, tombe." (I, 29) L'intrusion du présent dans une narration au passé actualise le souvenir. Les corps qui agissaient à l'intérieur d'une limite temporelle imposée par un cadre narratif spécifique semblent échapper à l'histoire pour ensuite participer à une scène plus large, qui inclut le lecteur et son désir: "through its physiological effect, pornographic reading carries the law of the book--of the imaginary--into the real

world, hence the metaphor of trompe-l'oeil." (Frappier-Mazur, 220-1) Aussi, est-il particulièrement intéressant de constater, à l'intérieur du tableau, l'importance attribuée au verbe voir et à d'autres mots liés au même champ sémantique, tel regarder, curiosité, vision, vue, oeil, scène, spectacle, image et beaucoup d'autres. La fréquence de ces expressions réussit en dernière instance à faire subir au lecteur une séduction pareille à celle vécue par le personnage qui lorgne à la dérobée: le "je vois" du narrateur s'actualise et se mélange au "je lis" du lecteur. Dans le tableau pornographique, les couleurs, l'action et les sensations produites par la vision d'une scène de sexe remplissent la page pour assouvir ensuite les désirs fantasmatiques du lecteur.

3.2. Des mots aux images: le texte et ses gravures

La pratique d'ajouter des gravures à des textes pornographiques ou érotiques débute en Europe au XVIe siècle. Plus tard, la France des Lumières deviendrait le principal centre créateur de cette catégorie d'art, associée de près au libertinage du corps et de l'esprit. Comme l'explique Peter Wagner au sujet des illustrations, des textes auxquels elles appartenaient et de leur contenu:

> Sometimes, there was a short time lag between the first edition of an erotic book and its first illustrated version. Depending on the text, and the audience they were intended for, such pictorials could be allusively erotic, explicitly obscene, or obviously pornographic. (263)

Les gravures souffraient les mêmes interdictions imposées aux ouvrages du genre: leur reproduction, circulation et appréciation constituaient des crimes qui menaient parfois à la prison. En outre, les gravures pornographiques et érotiques se vendaient souvent indépendamment du récit auxquels elles faisaient référence, ce qui atteste que leur pouvoir d'exciter les sens demeure autonome, c'est-à-dire dissocié des mots qui se trouvent à leur origine. Les gravures qui illustrent un roman pornographique ne sont pas à l'ordinaire exclusives à un ouvrage particulier: elles appartiennent plutôt à une tradition d'images empruntées. Souvent interchangeables, ces illustrations reflètent le

manque de particularisation (de personnages ou de situations) qui distingue les textes obscènes des textes moins explicites en matière descriptive.

Le texte pornographique se prête à l'illustration beaucoup plus aisément que les textes plutôt érotiques, surtout à cause de ses propriétés intrinsèquement visuelles, car les mots s'évertuent à peindre une scène plutôt qu'à raconter le déroulement d'une histoire. Dans Le rideau levé, par exemple, Laure affirme par rapport au texte qu'elle écrit à son amie: "j'oserai même dessiner" (12), ce qui implique qu'à sa "plume" elle ajoutera ses "crayons." (15) Le tableau descriptif se fait parfois accompagner d'illustrations qui le reproduisent en images. Illustrer voulait d'abord dire "éclairer, illustrer par des explications, des commentaires, des exemples."[19] Alors le rôle du dessin est premièrement de rendre un passage plus explicite, en éliminant toute équivoque. D'ailleurs, les illustrations servent aussi de modèles, ce qui présuppose qu'elles se prêtent à enseigner quelque chose ou à faire répéter à ceux qui la regardent les gestes qu'ils observent, comme dans Thérèse philosophe, où la protagoniste déclare: "je me mis en devoir d'imiter toutes les postures que je voyais." (655) Les gravures demeurent en essence une lecture seconde qui s'ajoute au récit du narrateur, portraiturant d'habitude les instants qui précèdent ou qui suivent le rapport sexuel. Alors le lecteur y contemple, minutieusement dépeintes, les parties génitales des

personnages dont l'excitation devient matérielle grâce à la représentation graphique de l'érection. Celle-ci, cependant, ressemble le plus souvent à une caricature, à cause de la taille hyperbolique attribuée aux pénis.

La transformation d'un tableau descriptif en gravure facilite le voyeurisme et transforme le va-et-vient d'une scène de sexe en tableau statique, i.e. l'action se convertit en moment ponctuel. Pourtant, quoique "[the] erotic art in literary texts usually served the purpose of increasing the erotic appeal of a book through the graphic or visual representation of selected scenes," la présence d'une illustration peut aussi borner la vision et atténuer les caprices du lecteur/voyeur. (Wagner, 264) Par exemple, dans Les Aphrodites (Andrea de Nerciat, 1793) un des personnages du dialogue dramatique se demande: "Gravures détestables. Les artistes qui se mêlent de décorer ces sortes d'ouvrages ne devraient-ils pas avoir autant d'esprit et d'usage que les auteurs eux-mêmes?"[20] Cela étant, le lecteur, sans avoir accès à des gravures, doit imaginer les scènes décrites par le narrateur. Grâce aux illustrations, ce lecteur risque de se voir limité par le dessin, car cette image toute prête remplace son effort de se figurer la scène. Toutefois, comme s'il s'agissait de compenser l'amoindrissement du contenu d'un passage devenu dessin, "the density of the image saturates the eye and the mind." (Stewart, 12)

Il nous faut toutefois analyser comment quelques-unes de ces gravures dépeignent le rapport sexuel raconté d'abord par écrit. L'illustration numéro 1 (placée à la fin du chapitre) accompagne L'histoire de dom Bougre, portier de Chartreux. Le choix de la scène à être dépeinte fait ressortir le rôle attribué à la perspective du narrataire/lecteur dans le texte pornographique, vu que le thème du voyeurisme y est clairement représenté.[21] Le jeune Saturnin apparaît en train de voir, par un trou de la cloison, ce que l'abbé et sa mère font ensemble dans la chambre de celle-ci. Saturnin, comme conséquence immédiate de l'action d'espionner, se masturbe. Dans la gravure, les corps des deux hommes se trouvent parallèles l'un à l'autre, exactement dans la même position, en train de répéter le même geste. Cela étant, Saturnin pourrait remplacer facilement le moine. En effet, pour le jeune homme, l'échange a eu lieu au niveau de l'imaginaire. Observant une règle identique, Saturnin peut être remplacé en imagination par un lecteur inspiré. Celui-ci se sent persuadé, au moyen d'un tour de perspective (jeu de miroirs alignés face à face), à se mettre à la place du personnage voyeur. Comme s'il s'agissait d'une mise-en-abîme, il devient voyeur en deuxième degré de la scène observée par Saturnin, prouvant que dans le texte obscène: "The reader is made to look over the shoulder of someone looking through a keyhole at a couple copulating in front of a mirror or under pictures of copulating couples on the wall." (Sex for

Thought, 66) La gravure 2, retirée elle aussi de L'histoire de dom Bougre, reproduit la scène où Saturnin pervertit sa soeur après l'avoir instiguée à regarder les amours de sa mère par le trou de la serrure. (voir Camus, 95) L'image fait allusion aux pouvoirs de l'exemple sur celui qui regarde ou qui lit un tableau pornographique. Suzon, séduite par ce qu'elle épie, redouble le point de vue du lecteur, qui, par un effet de miroirs emboîtés, devient à son tour témoin d'un acte de voyeurisme.

L'illustration qui caractérise le mieux la fonction primordiale du texte pornographique et l'effet qu'il produit sur son lecteur est pourtant la gravure numéro 3, retirée du frontispice du Dom Bougre.[22] La peinture de l'auteur fictif, en train d'écrire son roman et de se masturber à la fois à l'intérieur d'une bibliothèque, met en relief l'objectif et la nature de ce genre de texte. Composé par et pour le plaisir sensuel, le texte pornographique demeure le seul où les qualités de style peuvent succomber aux propriétés visuelles du récit, qui doit plutôt montrer que narrer. Le satyre remplace ici la muse, renforçant le caractère profane, bestial et sacrilège du Dom Bougre. Son pénis en érection est analogue au pénis de l'écrivain. Sa double nature de faune, moitié homme, moitié bête, désacralise l'écriture en tant qu'un processus inspiré par des créatures éthérées et sublimes. Tandis que la muse communique une notion de perfection transcendante associée aux arts, le satyre s'associe à la bacchanale, aux

transports de la chair qui naissent de l'excès de vin, plutôt comme la muse rabelaisienne. D'ailleurs, le fait que la plume et le pénis occupent presque parallèlement les deux mains de l'auteur ajoute des nuances métaphoriques au processus d'écriture. L'action d'écrire, activité intellectuelle, se transforme en activité physiologique ou sexuelle. Plume peut devenir pénis et vice-versa, insinuant un texte composé sous l'action directe du corps désirant. Lire et jouir deviennent donc des synonymes.

Les illustrations 4 et 5, relatives à Thérèse philosophe, renforcent l'importance de la perspective externe, celle du lecteur-voyeur, en introduisant des figures mythologiques (la déesse et le chérubin) qui regardent le couple dans son intimité.[23] La déesse, dépeinte avec des ailes sur le casque, représente la raison qui, au contraire de la religion, libère l'homme par l'exercice d'une pensée logique. Dans le récit obscène, c'est toujours la philosophie qui cherche à valider le besoin éprouvé par l'être humain de satisfaire la chair à tout prix. L'image de l'ange, ou plutôt de Cupide, reprend l'idée d'amour sensuel, de cupidité, de plaisir qui naît de la vue de l'autre, du voyeurisme. En plus, en illustrant le texte avec des créatures chimériques qui épient les amants du haut, l'illustrateur semble insister sur une sorte d'omniscience insaisissable et incontrôlable, infligée à tous les couples et inhérente à tous les boudoirs.

L'illustration 6, reproduit à son tour le moment où

Dirrag martyrise Eradice avec ce qu'il appelle la corde de Saint François. (voir Hunt, 193) Il est intéressant de remarquer, dans le cadre oval sur le mur, un dessin qui semble reproduire vaguement la Vierge Marie en adoration. L'étourdissement d'Eradice en présence du moine équivaut aux transports éprouvés par Marie en face de Dieu: le sacré et le sacrilège se confondent. La figure de Thérèse n'apparaît pas sur le dessin, mais elle se fait deviner grâce à la porte entrouverte, suggérant l'endroit d'où Thérèse espionne la scène. Dans la gravure 7, retirée d'un texte allemand de 1735 qui narre l'histoire de Catherine Cadière (la même racontée par Thérèse à son amant), le rôle du voyeur est joué par deux diables, ou satyres, dont l'un a dans les mains une loupe.[24] L'objet en question sert à amplifier la capacité visuelle de l'oeil, en rendant la chose vue plus proche et mieux définie. L'association entre les pouvoirs de pénétration du regard et ceux du pénis se laisse sous-entendre. D'ailleurs, en faisant attention aux menus détails du dessin, le lecteur perçoit une ouverture sur la porte, comme s'il y avait un petit viseur par lequel un observateur extrinsèque pourrait regarder la scène, malgré la serrure soigneusement fermée par un des diables. Il est question d'une exposition hyperbolique de l'abbé Girard et de Catherine au moment crucial de leur histoire, où la jeune femme succombe aux extases qu'elle croyait mystiques.

Les deux illustrations relatives au Diable au corps traitent des scènes de bestialité et nous remettent ainsi à

la nature du récit pornographique discutée auparavant. Dans la gravure numéro 8, un groupe de personnages féminins se procure du plaisir en utilisant un âne.[25] Ces femmes, appelées par le narrateur "faiseuses d'expérience", explorent toutes les sources de volupté afin d'en obtenir la satisfaction la plus accomplie. La référence faite à l'expérimentation en matière de sexe approche l'acte d'une science, où les nouvelles découvertes proviennent de l'essai continuel des hypothèses. Comme dans la plupart des gravures de cette période, on y observe le portrait d'un groupe où l'un des personnages s'occupe à contempler les autres et à retirer du plaisir solitaire des scènes qu'il apprécie. La gravure numéro 9 reprend aussi les thèmes du mélange de l'humain à l'animal et de la porte entrouverte, déjà étudié dans l'illustration 6, mais elle matérialise la présence d'un observateur externe en dessinant subtilement son profil. (voir Camus, 281) On observe en plus qu'à côté du lit se trouve un livre entrouvert, associant la masturbation à la lecture d'un ouvrage obscène.

En guise de conclusion, on affirme que les gravures commentées plus haut, ainsi que les réflexions concernant le point de vue et la voix narrative, soulèvent forcément une discussion à propos de la condition de la femme dans le texte pornographique. Le chapitre quatre se propose à analyser le rôle et l'image assignés aux prostituées qui peuplent la pornographie des Lumières. Comment interpréter le choix fréquent d'une narratrice plutôt que d'un

narrateur? Y a-t-il des distinctions fondamentales entre le discours attribué à un narrateur et celui propre à une narratrice? Les personnages féminins veulent-ils produire un texte féministe ou renforcent-ils en revanche le discours masculin, de base patriarchale? Y a-t-il un type stéréotypé de libertine choisi par les auteurs mâles ou y a-t-il par contre une variété d'images qui exposent la multiplicité de leurs caractères? Comment les narratrices décrivent-elles les autres femmes et comment réagissent-elles vis-à-vis des personnages du sexe masculin? Ces questions nous aideront à mieux comprendre la structure formelle de la pornographie du XVIIIe siècle ainsi qu'à préciser la situation de la femme à l'intérieur du récit.

NOTES

1 Le dévoilement moral et psychologique des moralistes se transforme en un dévoilement de nudités.

2 Les dates de la première édition du Diable au corps, du Doctorat impromptu et du Libertin de aualité ou ma conversion sont fournies par Pascal Pia, Les livres de l'Enfer, bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVIe siècle à nos jours (Paris: C. Coulet et A. Faure, 1978).

3 Françoise Gaillard, "La représentation comme mise en scène du voyeurisme," Revue des sciences humaines 154 (1974): 275.

4 Andréa de Nerciat, Le diable au corps, vol. 1 (Paris: l'Or du Temps, 1969) vii.

5 Margaret C. Jacob, "The Materialist World of Pornography," The Invention of Pornography: 182.

6 Mikhail Bakhtin, Rabelais and his World (Bloomington: Indiana University Press, 1984) 21.

7 Andrea de Nerciat, "Le Doctorat Impromptu," L'oeuvre du chevalier Andrea de Nerciat, collection Les maîtres de l'amour (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1910).

8 Honoré-Gabriel Riquetti, Comte de Mirabeau, Le libertin de qualité ou ma conversion (Paris: Editions d'Art, 1928).

9 Philip Stewart, Engraven Desire, Eros, Image and the Text in the French Eighteenth Century (Durham and London: Duke University Press, 1992) 165.

10 Selon Alexandrian (Histoire de la littérature érotique, Paris: Seghers, 1989): "au XVIIIe siècle, la France fut pour toute l'Europe le modèle de l'art...de jouir...Le roman érotique français prétendit être une étude de moeurs, révélant le dessous de la société." (143)

11 Voir John C. O'Neal, The Authority of Experience: Sensationist Theory in the French Enlightenment (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996). L'idée que les connaissances proviennent des sens, développée par Condillac (Essai sur l'origine des connaissances humaines) et de Locke (An Essay Concerning Human Understanding), eut un succès considérable au XVIIIe siècle, trouvant des appréciateurs surtout parmi les romanciers libertins.

12 Françoise Gaillard, "La réprésentation comme mise en scène du voyeurisme," Revue des sciences humaines 154, vol.2 (1974): 267.

13 Frederic Jameson, Signature of the visible (New York: Routledge, 1990) i.

14 Théodore Tarczylo, dans l'article "From Lascivious erudition to the history of mentalities," page 31 (Sexual Underworlds of the Enlightenment, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988), analyse le discours anti-onaniste né au XVIIIe siècle comme un des fruits de l'esprit scientifique et médical de l'époque. Ce genre de discours s'attaquait surtout à l'idée que le plaisir sexuel pouvait avoir lieu sans conduire la femme à la grossesse. Il va sans dire que cette idée présupposait une libération relative du corps et du désir féminins. Curieusement, la condamnation des pratiques masturbatoires grandissait dans la même mesure que la publication de nouveaux textes pornographiques. Ceux-ci faisaient, par contre, l'apologie de l'onanisme, de la femme sexuellement active et du plaisir sans procréation.

15 Lucienne Frappier-Mazur, "Truth and the obscene word in Eighteenth-Century French Pornography," The Invention of Pornography 211.

16 Fougeret de Monbron, Margot la ravaudeuse (Paris: Zulma, 1992).

17 Claude Mercier de Compiège, cité par Frappier-Mazur 205.

18 Crébillon le fils, "Tableaux des moeurs du temps dans les différents âges de la vie," L'oeuvre de Crébillon le fils vol.1 (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1911) 45.

19 Le grand Robert de la langue française, s.v. illustration.

20 Andrea de Nerciat, "Les Aphrodites ou fragments thalipriapiques pour servir à l'histoire du plaisir," L'oeuvre du chevalier Andrea de Nerciat vol.2 (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1910) 269.

21 **The Voyeur from Histoire de** Dom Bougre, portier de Chartreux (Frankfort edition, 1748), Camus 35.

22 **The Pornographic Author.** Frontispiece to Histoire de Dom B-, portier des Chartreux (Frankfurt edition, 1748). Hunt 17.

23 Thérèse philosophe (The Hague, undated, 1748?), Hunt 184-5.

24 **Devils Watch while Jesuit Sodomizes a Young Woman,** Historische print en Dicht Tofereelen, van Jan Baptist Girar en Juffrou Maris Catharina Cadiere (1735), Hunt 197.

25 **Le diable au corps** (The Hague, undated, 1748?), Hunt 336.

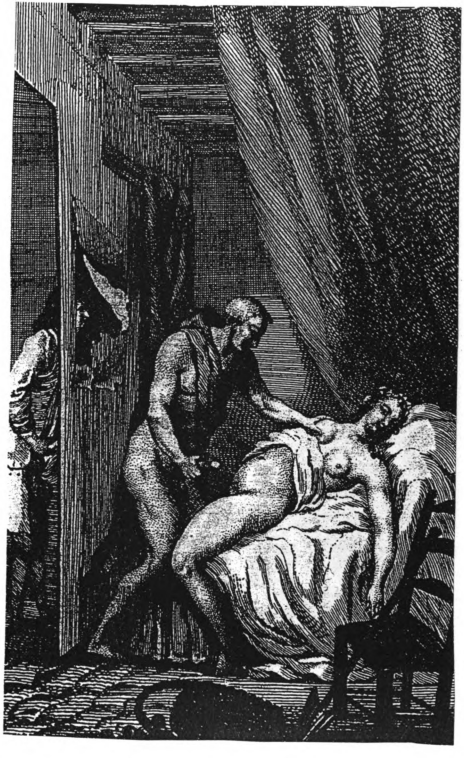

Illustration numéro I

Illustration numéro II

Illustration numéro III

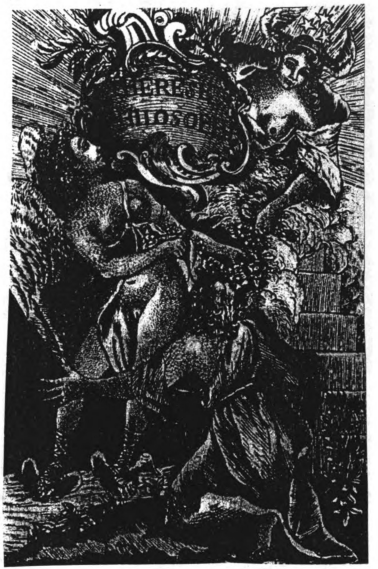

Illustration numéro IV

Illustration numéro V

Illustration numéro VI

Illustration numéro VII

Illustration numéro VIII

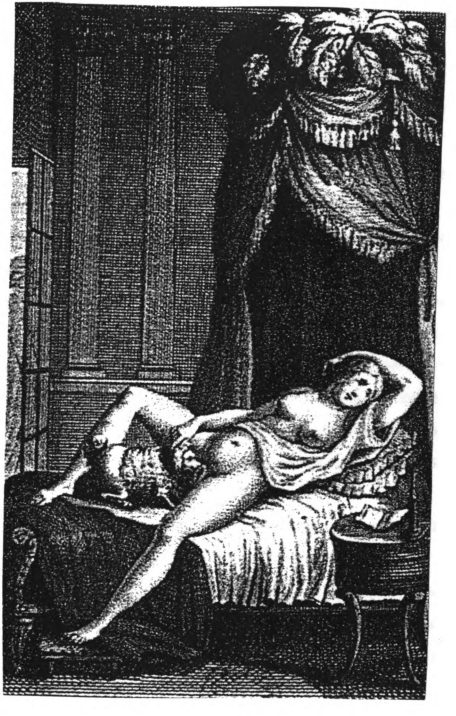

Illustration numéro IX

4. LE CORPS QUI SE DECOUVRE: PROSTITUTION, ECRITURE ET IDENTITE

Dans ce chapitre, il sera question d'analyser dans La Cauchoise ou mémoires d'une courtisane célèbre et Margot la ravaudeuse comment le regard masculin imagine et projette les femmes narratrices en face de leur public. Les personnages du sexe féminin dépeints dans ces deux textes nous laissent plus facilement apercevoir la véritable relation qui s'établit entre les points de vue de l'auteur, des narrateurs et des narrataires, sujet partiellement analysé dans le chapitre précédant. Ensuite, on observe comment les narratrices, deux prostituées, se décrivent au moment de composer leurs mémoires. Bref, devant un texte qui se veut confession, quelles sortes d'images se font-elles d'elles-mêmes? Et que révèlent ces images sur la femme fantasmatique des romans pornographiques du XVIIIe siècle?

Avant tout, il faut préciser qu'il ne s'agit pas ici d'essayer de récupérer une réalité historique ou de retrouver ce qui deviendrait le mouvement féministe des siècles suivants par le biais de la fiction obscène des Lumières. C'est-à-dire que ce qui est dit des narratrices ou par les narratrices, dont le discours est souvent émancipateur et non-conformiste, n'a presque rien à voir avec l'héroïne typique des romans romanesques d'alors, dont le "corps [a été] évidé de quelques-unes de ses

nécessités."[1] En effet, la femme pornographique n'est qu'un produit de l'imagination masculine, car en "évoquant la féminité, le romancier mâle utilise la 'grille' selon laquelle s'élabora sa propre notion du féminin." (Fauchery, 91) Dans La Cauchoise et Margot la ravaudeuse, plutôt qu'un portrait exacte de la sexualité féminine, ce sont les préférences masculines en matière de sexe qui s'y trouvent souvent dépeintes

Pourtant, il est important d'ajouter que les femmes libertines, financièrement et sexuellement affranchies, n'étaient pas exclusivement des personnages de la fiction littéraire. Ces rares femmes, dont on sait très peu, mais qui ont laissé parfois des mémoires, représentent une minorité importante et souvent influente. Différemment des libertins, les libertines exercèrent leur pouvoir de façon plus étendue, c'est-à-dire que leurs conquêtes ne se limitaient pas aux boudoirs. Comme l'écrit Olivier Blanc:

> Les enjeux des libertines ne sont pas ceux des libertins mâles ... Leur projet ne se limitait pas au contrôle de leur propre sexualité ... Elles cherchaient à se donner les moyens de leur indépendance ... L'amour pour elles ne se réduisait donc apparemment pas au mariage, à la procréation et à la vie domestique perçus comme un enfermement.[2]

Loin d'être des militantes des droits de femmes, elles proclament cependant un désir intrinsèque de liberté

(sexuelle, financière, sociale) et affrontent leur milieu afin de garantir une certaine égalité entre les sexes.[3] Leur lutte individuelle, encore en germe au XVIIIe siècle, s'épanouira au cours des siècles suivants.

Cela étant, l'analyse de La Cauchoise et Margot la ravaudeuse favorise en effet l'exploration et la reconstruction d'un statut social plutôt utopique, presque exclusivement particulier à l'univers littéraire du récit obscène. Dans ces romans, les femmes agissent poussées par le besoin de rassasier un désir sexuel incontrôlable et de parvenir financièrement, défiant les lois établies par l'Eglise et la société. Le comportement sexuel des narratrices ouvre en revanche un espace important à la compréhension de la sexualité féminine, encore un domaine obscur pour le public de ce temps malgré l'esprit scientifique et progressiste des Lumières. Selon Didier: "dans l'Encyclopédie le discours tenu sur la femme est encore chargé du poids des superstitions, comme si c'était là un domaine tabou, un continent noir." (163)

De cette façon, ces narratrices, quoique fantasmatiques, dépassent parfois les limites qui leur ont été imposées par le rôle de femme à plaisir. Leur caractère devient plus complexe au fur et à mesure qu'elles exhortent le lecteur à remettre en question les conventions et les lois qui s'interposent entre le désir sexuel et sa satisfaction. Il faut surtout se rappeler qu'elles sont des prostituées et qu'en principe leurs corps, rien que des

machines à plaisir, semblent effacer toute dimension intérieure, cette portée philosophique enrichit le texte et confère une nouvelle perspective à la lecture. Ce que Darnton a écrit au sujet des personnages féminins dans la pornographie des Lumières résume très bien ces deux tendances:

> They express men's fantasies, not the long-lost voice of early modern feminism. As prostitutes, kept women and nuns, they perpetuate the myth of the female voluptuary who accepts her subjection in order to give full rein to her lasciviousness ... But the fictitious females represented a challenge to the subordination of women under the Old Regime. Above all, they challenged the authority of the church, which did more than any other institution to keep women in their place. (Darnton, Sex for Thought, 67)

Chez Thérèse et Laure, par exemple, la découverte et la pratique du plaisir conduisent nécessairement à une autonomie de pensée qui s'exerce ensuite dans tous les domaines. Elles mettent la philosophie au service de leur libido et l'exercice de la raison les affranchit des préjugés. Leur indépendance est à la fois intellectuelle, sexuelle et économique. Ces femmes offrent donc aux lecteurs modernes l'occasion de comprendre quel était, au long du XVIIIe siècle, le rapport entre la sexualité et l'acquisition d'un savoir qui libère le corps et

l'intellect.[4] Comme l'affirme Jacob sur l'évolution de l'image de la femme dans les romans obscènes du XVIIIe siècle:

> Women in materialist pornography, often social victims and hence social inferiors, have now become not only irrepressible participants, but also guides to the universe of the senses. Within their realm, these female materialist philosophers ... were relentlessly philosophical about the nature of the human order. By the late eighteenth century the female philosophers had become so commonplace as to be stock characters, and were generally depicted as enlightened prostitutes. (174)

Si le rôle de femme à plaisir simplifie et limite le caractère des protagonistes à un fantasme créé afin de plaire au lecteur, il a aussi un côté indubitablement positif. La libertine et la prostituée représentent une façon tout à fait nouvelle d'envisager la femme et de concevoir son corps. Au niveau du récit, elles ouvrent un espace au désir féminin et à la possibilité, identique pour tous les personnages, de donner libre cours à la quête de jouissance physique et de connaissance intellectuelle. Comme l'écrit Darnton dans l'article "Sex for Thought":

> Sex books often seem to condone as well as to condemn the brutal treatment of women. It would be silly to read a modern argument for women's

> liberation into ancient texts designed primarily to arouse men. Yet the texts also advance ideas that undercut simplistic notions of phallocracy. After losing their virginity, the heroines of early modern pornography often gain a kind of independence - not legal or professional or social autonomy: that was virtually impossible under the conditions of the Old Regime; but self-reliance of an intellectual sort, because once they discover that sex is good for thinking, they learn to think for themselves. (69)

Cela étant, plutôt que de limiter l'analyse des narratrices exclusivement à un fantasme, produit de l'imagination masculine, il faut faire converger les aspects positifs et négatifs que suscitent leurs récits. Seulement de cette manière sera-t-il possible de mieux contempler le point de vue audacieux et novateur offert par les récits obscènes du XVIIIe siècle en ce qui concerne la sexualité féminine, même si celle-ci se circonscrit au domaine de la fiction littéraire.

4.1. Voix féminine, perspective masculine

De tous les romans analysés jusqu'à présent, le Dom Bougre et Ma conversion en demeurent les seuls où deux narrateurs racontent leurs aventures libertines (n'oublions pas que le récit de la soeur de Saturnin se trouve emboîté dans celui de son frère). Dans Margot la ravaudeuse, La Cauchoise, Thérèse philosophe et Le rideau levé, les auteurs (la plupart desquels présumés hommes) choisissent toujours, en revanche, les perspectives d'une femme pour diriger celui de leur public virtuel. Le choix d'une narratrice, qu'elle soit une pucelle curieuse, libertine illustrée ou catin réussie, confère des caractéristiques assez particulières à ce genre de texte, composé surtout pour le lecteur de sexe masculin (ce qui n'exclut pas toutefois l'existence de lectrices éventuelles).

L'élection d'un regard féminin dans un récit composé pour et par les hommes favorise non seulement l'illusion d'une intimité grandissante entre les sexes, mais il produit aussi l'impression de dévoiler une réalité toute nouvelle, celle perçue à travers les sensations et le regard d'une femme. Bref, le besoin d'élire une voix féminine pour mieux réussir auprès des lecteurs des romans obscènes s'explique par les raisons suivantes:

> the introduction of a woman in the situation of communication between author and reader actualizes forms of complicity between the reader and the

> woman, or rather, the reader's imaginary representation of women. (Frappier-Mazur, 209)

En plus, l'existence d'une narratrice s'explique aussi du fait que l'oeuvre pornographique se soutient sur la promesse d'une double incursion dans l'interdit. Le lecteur pénètre à la fois le milieu des colporteurs des livres obscènes, risquant d'être persécuté par la loi pour avoir en sa possession matériel interdit par la censure, et il pénètre encore l'univers du texte avec tout ce qu'il lui offre de plaisir sensuel. La sexualité féminine cesse d'appartenir aux catégories de l'insondable: elle se dévoile pour ce lecteur qui, grâce aux techniques de miroir, se comporte simultanément en femme qui jouit et en homme qui fait jouir.

Le choix de la première personne et d'une narratrice plutôt que d'un narrateur sert ainsi, tout d'abord, d'accès à l'univers hypothétique du désir féminin. Cette perspective inusitée, offerte par le regard d'une femme qui s'examine et qui se raconte, donne au lecteur l'impression d'avoir appris davantage sur les instances du plaisir chez les femmes en général. D'ailleurs, comme l'explique Norberg:

> the first-person narrative is a device that the author would use for two reasons. First, one is able to describe a series of sexual adventures without recourse to lengthy expositions or transitions. ... Second, the reader is provided

with the vicarious pleasure of an encounter--be it only textual--with a prostitute.[5]

Pour un homme, voir l'acte sexuel par les yeux d'une femme semble suggérer que les sensations qu'elle éprouve peuvent être magiquement éprouvées par lui. Outre la possibilité de sentir ce que ressent une femme, le récit crée l'espace idéal où le corps féminin pourrait être possédé par le regard masculin. Pourtant, contrairement à cette théorie: "The female body, far from being the signified, becomes the signifier of maleness, while the male, in wanting to know about femininity, only misrecognises himself."[6] Le lecteur, piégé par des techniques narratives qui cherchent à l'inclure dans le tableau qu'il est en train de lire, n'arrive pas à voir l'image de la protagoniste comme étant le reflet de son propre désir.

Si la narratrice typique est transfigurée en objet du désir masculin dès le début de l'histoire, elle se chosifie davantage au long du récit, car, privée de traits physiques particuliers, elle n'arrive pas à se différencier d'une autre de sa condition. Dans tous les romans analysés jusqu'à présent, il n'est jamais question de donner des détails sur la mine des protagonistes. Les auteurs se complaisent, toutefois, à décrire longuement les parties génitales de celles-ci. D'ailleurs, grâce aux descriptions en tableaux, qui visent à dépeindre le sexe de la femme au détriment du corps dans sa complétude, les singularités des personnages tendent à s'éclipser sous le stéréotype de la

femme lubrique. Leurs actions, et même leur apparence usuelle (les seins énormes, le vagin et les fesses toujours prêts à accueillir le membre viril) correspondent à un modèle de maîtresse idéale conçu par l'imaginaire masculin. En plus, on a déjà vu que la voix de la narratrice semble continuellement reproduire celle du narrataire ou du lecteur virtuel. Cela étant, ce qu'elle attend de son partenaire sexuel, les compliments qu'elle lui fait sur sa performance au lit et sur la taille superbe de son membre, correspond en effet à ce que le destinataire du récit rêve d'entendre. En somme, le lecteur des romans pornographiques ne s'intéresse en général ni aux détails d'un physique extraordinaire, ni aux trames trop embrouillées, ni aux caractères complexes. Il ne cherche qu'à jouir et sa jouissance provient de voir sur la page du texte qu'il lit un reflet de ce qu'il désire secrètement en pensée.

Cette représentation au niveau du fantasme masculin sera renforcée par le fait que la protagoniste des romans obscènes se trouve dépourvue d'un contexte socio-historique dans lequel elle puisse jouer des rôles distincts de celui de femme à plaisir et, ainsi, établir un rapport non-sexuel avec d'autres personnages. En général, elle manque de famille, qui a été perdue ou abandonnée très tôt dans la vie. D'ailleurs, même quand il y a une famille, celle-ci se voit répudiée par la narratrice, démolie par l'inceste ou restructurée par les infidélités commises autrefois par les parents. Ces derniers cessent, tout d'un coup, d'être de

vrais parents, pour devenir des membres actifs d'une scène d'orgie quelconque, comme il arrive, par exemple, chez Laure, son père et la gouvernante. Les relations amoureuses avec un seul partenaire (qui pourraient remplacer les rapports familiaux) n'existent à leur tour que hors du mariage (impossible toujours à cause d'un décalage dans la condition sociale des partenaires, comme c'est le cas de Thérèse et du comte).[7] Les liens de famille, c'est-à-dire, les rapports père-fille, soeur-frère, mère-fils, sont supprimés et se font remplacer ou par l'orgie, où personne n'appartient à personne, ou par le concubinage, où la femme se réduit le plus souvent à l'objet d'un homme qui la soutient financièrement et envers lequel elle n'éprouve pas d'amour.

La femme des romans pornographiques des Lumières coupe ainsi les liens avec la société, fondée sur la cellule familiale et, parfois, elle supprime aussi toute liaison avec le temps passé, d'où provient le concept d'ascendance. Sans famille et sans mémoire préalable à la découverte du plaisir sexuel, sa vie se résume à la narration de ses aventures érotiques. Au manque de passé, il faut ajouter le manque d'avenir, car ces femmes ne laissent pas de progéniture. En général, les protagonistes ne connaissent jamais la maternité, interrompue par l'avortement ou soigneusement évitée par des méthodes contraceptives. La grossesse, comme il arrive chez Thérèse et Laure, constitue une raison de peur profonde, car, menée jusqu'au bout, elle

peut résulter en mort ou produire des douleurs affreuses. La libertine, poussée par la quête de plaisir sensuel, évite ainsi la grossesse à tout prix. Thérèse en reste le meilleur exemple. De peur de devenir enceinte et de mourir à la suite d'un accouchement malchanceux, elle gardait son pucelage et interdisait la pénétration du pénis à son amant. Même après s'être courbée aux desseins du comte, il fallait toujours se garder contre la gestation par le moyen du coït interrompu. Alors, sans être fille, mère, ou épouse, la protagoniste des romans pornographiques se présente uniquement en tant que femme qui cherche et qui donne du plaisir.

4.2. Les mémoires de bordel: du plaisir du corps au plaisir du texte

Dans Margot la ravaudeuse et La Cauchoise ou mémoires d'une courtisane célèbre, deux prostituées racontent leurs souvenirs libertins. Le genre "mémoires de bordel" fut inauguré par Cleland avec Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure. En général, ces récits déploient une série de rencontres sexuelles, soigneusement dépeintes par les narratrices, qui semblent avoir le goût accentué du tableau descriptif. D'habitude, les prostituées et les femmes libertines (comme Thérèse ou Laure) qui se mettent à narrer leurs aventures demeurent toujours soucieuses de plaire au lecteur avide et de répondre à ses attentes. Par conséquent, elles ne racontent souvent que les moments passés au lit.

Le premier roman étudié ici, La Cauchoise ou mémoires d'une courtisane célèbre, texte anonyme qui date de 1786, raconte la vie d'une prostituée de façon assez typique, c'est-à-dire, le texte présente une suite de tableaux narrés exprès afin d'exciter sexuellement le lecteur. Ce genre de narration traduit parfaitement les objectifs du récit pornographique, qui cherche à captiver son public par les images plutôt que par la création d'une trame bien élaborée:

> The function of plot in a pornographic narrative is always the same. It exists purely to provide as many opportunities as possible for the sexual

> act to take place. There is no room here for tension or the unexpected ... In pornography, both men and women fuck because to fuck is their raison d'être.[8]

En plus, vu que le quotidien du métier de catin se limite essentiellement à une rencontre après l'autre, le choix d'une prostituée comme narratrice se révèle idéal quand il s'agit de nuancer les scènes de sexe sans pourtant susciter le besoin d'une intrigue plus compliquée. Ecrit à la première personne, La Cauchoise, nommée la Dumonci, part de la prémisse que la putain est nécessairement une femme qui aime le plaisir sensuel par-dessus tout. Elle répand le mythe du vagin insatiable et séduit le client en flattant son amour-propre. Celui-ci veut croire qu'il a été choisi pour devenir partenaire à cause de ses qualités physiques, de sa personnalité séduisante, de son pouvoir ou de son expertise au lit. Quoique sans échange financière il n'y ait pas de relation sexuelle, pour cette femme lascive imaginaire, l'argent n'est pas une priorité. De cette façon, il demeure naturel pour elle de chercher continuellement de nouveaux partenaires et d'essayer de nouvelles façons de jouir:

> Tous les êtres pensants ont un penchant favori qui les entraîne et qui semble l'emporter sur toutes leurs autres passions. J'ai le mien comme les autres: c'est l'amour du plaisir. Disons mieux: de la fouterie. (388)

Comme il arrive d'habitude dans les textes pornographiques du XVIIIe siècle, inspirés généralement de la philosophie sensualiste, la quête de plaisir se justifie parce qu'elle correspond à un besoin naturel du corps et non pas à une déformation du caractère. Cela étant, nous le dit la Dumonci en essayant de relever son état, le choix de sa profession n'a suivi que les appels de la nature, argument qui cherche à la rendre moins infâme aux yeux du lecteur. L'influence de la nature la met aussi, à son avis, en avantage vis-à-vis des autres femmes, dont le raisonnement, troublé par le préjugé et les fausses croyances, se prouve souvent débile:

> Qu'est-ce que le putanisme? C'est un état dans lequel on suit la nature sans lui mettre un frein. Après une définition si claire, une putain est-elle donc un être si méprisable? ... Ne pensent-elles pas mieux que les autres femmes? Elle connaît à fond la nature, elle en suit les impressions. (388-9)

L'histoire de la Cauchoise, qui a vingt-huit ans au moment de la narration, débute par le court récit de son enfance. Le lecteur y apprend qu'une curiosité naturelle (comme il arrive aussi chez Laure et Thérèse) l'a poussée à découvrir son corps et, plus tard, sa vocation. La perte du pucelage, précédée du dessein de connaître les sources d'un désir qui s'allumait, est suivie de l'acquisition immédiate de savoir. Celui-ci n'est pas seulement de nature

sensuelle, il est aussi de portée intellectuelle, car la jeune femme devient lucide, surtout vis-à-vis de l'origine des sensations qu'elle éprouva. La pénétration du pénis correspond à une nouvelle intelligence acquise par la narratrice: "Jusqu'ici l'on a vu ma simplicité, je puis même sans crainte dire ma bêtise. Je vais être une toute autre femme." (394) En analysant comment l'éducation sexuelle des filles a lieu dans la littérature érotique et pornographique du siècle des Lumières, Kraakman écrit que: "these girls do not lose their innocence--they get rid of it. In return, they experience pleasure and acquire knowledge. Curiosity may not leave the virgin intact, but it provides her with understanding." (526) De cette façon, le savoir qui suit la découverte du plaisir libère la narratrice d'une innocence incommode et, en plus, il la débarrasse pour de bon de sa famille, qui s'oppose radicalement au libertinage de la jeune fille.

Dans le cas de la femme devenue prostituée, les liens économiques qu'elle établit avec ses clients finissent par oblitérer entièrement les relations familiales. Alors, après avoir trompé son premier amant, qui "ne put plus suffire à satisfaire tous [ses] désirs," la narratrice sera violée huit fois. (396) L'attaque, organisée par l'amant affronté, sera suivie du couvent, où elle se fait enfermer par son père. Ce couvent, qui était censé être "un lieu de correction pour les femmes ou les filles libertines," devient pourtant "un séminaire de l'amour." (404-5). Des

années plus tard, en écrivant ses mémoires, elle se rend compte de l'importance du cloître dans son apprentissage libertin et dans le choix final de sa profession:

> J'étais une simple fouteuse quand j'entrai dans cette sainte maison, mais j'avais, lorsque j'en sortis, tous les talents d'une vraie putain ... je parvins à la perfection du putanisme à force d'avoir d'excellents modèles sous les yeux, et des exemples dont j'ai fait mon profit. (407)

Il va sans dire que, comme dans plusieurs textes pornographiques du XVIIIe siècle, il sera toujours question d'affronter l'Église en ridiculisant ses membres et en étalant toute la mauvaise foi qui se déguise sous un masque faussement pieux. Le clergé, souvent décrit dans les récits obscènes comme des dépravés, transforme les couvents et les monastères en vraies maisons closes, comme il arrive dans les romans Thérèse philosophe et Dom Bougre.[9]

Le couvent de La Cauchoise sera aussi l'endroit où la narratrice connaîtra l'homosexualité, occasion de participer activement (en jouant le rôle du mâle) et aussi passivement à l'acte sexuel. Les scènes de sexe entre deux ou plusieurs femmes, décrites en menus détails, semblent pourtant chercher à compenser l'absence de l'homme par l'utilisation constante de godemichés.[10] De cette façon, le narrataire ne risque pas d'être déplu, vu que la puissance masculine, circonscrite au pouvoir presque magique attribué au pénis et à ses facultés, se manifeste là même où aucun homme ne

circule, c'est-à-dire, dans le cloître. D'après Day, "the women ... relate to each other not as women, but as men ... So the voyeur can easily identify with their behavior." (Day, 94) Le sexe entre deux femmes ressemble à celui qui a lieu entre homme et femme, puisqu'il se réduit à une sorte de jeu où une des partenaires pénètre l'autre à l'aide d'un godemiché, souvent de proportions exceptionnelles: "C'était pour nous un jour de fête la plus solennelle,...enfin...nous allons avoir le même plaisir que si nous étions homme et femme," écrit la narratrice. (411) Le plus grand plaisir n'est donc pas concevable sans la participation directe d'un pénis. Pourtant, si cette perspective exalte le pénis au détriment du vagin, elle suggère aussi que les femmes peuvent se passer d'un homme quand elles veulent obtenir du plaisir sexuel, puisque les godemichés "allow [the protagonists] to usurp the male role as penetrator." (Norberg, 239) La fragmentation du corps féminin, une constante dans les tableaux narratifs, trouve une correspondance dans ce pénis fabriqué, car le corps masculin devient lui aussi morcelé du moment où il se réduit à l'organe génital, si extraordinaire qu'il soit.

Après la sortie du couvent, la narratrice part vers Paris, "où une putain a véritablement ses coudées franches." (414) Le début modeste l'amènera cependant au boudoir d'un riche financier, qui la prend pour une vierge et lui donne une maison, la transformant en femme entretenue. Pratique

avant tout, la Cauchoise envisage les hommes comme source de plaisir sexuel et de prospérité économique:

> Une véritable putain ne doit absolument connaître que le plaisir. Elle doit mépriser sa naissance et ses parents, et n'avoir d'autre ambition que celle d'assouvir sa passion et de se ménager de connaissances aussi utiles qu'agréables. (389)

Depuis la perte de sa virginité, elle connaît à peine l'amour, n'éprouvant de tendresse que pour un jeune comte. Celui-ci la partagera pourtant avec son amant, qui la soutient financièrement. Son corps devient par la suite un instrument de montée sociale et la narratrice apprend très vite à faire usage de ses appas afin de ramasser de l'argent et du pouvoir.

L'existence simultanée de deux hommes avec lesquels la Dumonci maintient des relations à des niveaux différents (amoureux et financier) suggère l'existence d'une fracture dans son caractère, en principe simplifié à cause de l'importance accordée par elle à l'argent. La narratrice arrive par moments à concilier l'image d'une femme pragmatique qui se vend à celle d'une femme amoureuse qui se donne volontiers. L'amour éprouvé par la prostituée des romans pornographiques se distingue cependant de façon radicale de celui décrit dans les récits romanesques. D'abord, il n'est jamais question d'une relation qui ne soit pas vigoureusement ancrée sur le corps et ses désirs. Cela étant, la passion que la Cauchoise éprouve pour le comte,

d'après les impressions que la narratrice communique aux lecteurs, se caractérise par une attraction physique violente et presque incontrôlable. L'originalité introduite par le texte obscène des Lumières, c'est la constatation que la femme amoureuse désire l'objet de son amour. L'amour, dans ce contexte, est beaucoup plus qu'un sentiment où le corps physique s'évanouit au profit d'un échange ascétique de caresses et de mots doux.

C'est ainsi que, dans La Cauchoise, les souvenirs accordés à la relation de deux amants se circonscrivent notamment aux moments passés ensemble au lit. Alors, différemment de Thérèse (dans Thérèse philosophe), où il n'y a aucune mention faite à l'amour, pour la Dumonci l'amour présente un nouveau visage, permettant que la femme réconcilie enfin le coeur à la libido. L'expression des sentiments n'empêche pas pourtant que le couple exerce leur désir avec d'autres partenaires. La notion d'exclusivité demeure en effet inconnue tout au long du roman: ni l'amour ni l'argent n'arrivent à apprivoiser la libido de la Cauchoise. De cette façon, la condition de femme soutenue ne garantit pas le monopole sexuel de celui qui la soutient.

A l'occasion d'un dîner orgiaque où la Dumonci se fait accompagner par le comte, elle se voit devant une sorte de bibliothèque érotique, où les ouvrages furent sélectionnés exprès afin "d'inspirer du goût aux personnes qui composaient cette fête." (436). Comme la bibliothèque décrite dans Thérèse philosophe et comme le passage de La

Cauchoise où deux soeurs imitent les postures qu'elles observent dans des gravures, ces ouvrages cherchent en principe à refléter le texte obscène qui est en train d'être rédigé.[11] Sa fonction première, c'est-à-dire, instiguer le lecteur à simuler ce qu'il voit, demeure, en théorie seulement, une mise en abîme de la pornographie elle-même: "Pour ne laisser rien à désirer aux lecteurs de l'invention générale d'un pareil amusement, je vais donner ici le catalogue de cette bibliothèque." (436) La narratrice fait par la suite l'inventaire minutieux et objectif de tous les ouvrages disponibles aux invités. Pourtant, dans le contexte plus large du roman, le catalogue (qui se déroule au cours de quatre pages) ne présente en effet rien d'intéressant, sauf peut-être au niveau intellectuel, comme un dénombrement exhaustif de plusieurs textes pornographiques disponibles à l'époque. L'effet de miroir suggéré par le catalogue sera renforcé ensuite par la narration d'une scène où les invités peuvent se regarder en action: "Rien, il est vrai, n'était plus propre à faire bander, car, par le moyen d'une seule glace, on réunissait quelquefois toutes les scènes de fouterie de la salle." (443) Le discours en tableaux devient alors tangible, vu qu'elle se met à raconter les images reflétées sur le miroir, sorte de toile sur laquelle des "tableaux vivants" se construisaient. (443)

Après cette l'orgie, où la Dumonci trahit son protecteur encore une fois avec le comte son amant, elle

perd le soutien financier du premier et doit recommencer sa carrière. Nouvellement installée au Marais, elle retourne à la vie de catin jusqu'à ce que, contaminée par la vérole, elle devra modérer ses activités et le nombre de clients. L'histoire s'achève par une espèce de retour au début, car la narratrice conclut ses mémoires en expliquant au lecteur les raisons qui l'ont vraiment poussée à composer son texte. Ayant attrapée encore la vérole, elle se voit empêchée d'exercer son métier. Le texte remplace l'acte sexuel et, comme lui, sert à donner du plaisir à celle qui écrit et aussi à ceux qui la lisent, qu'elle incite à la masturbation:

> Ne sachant plus que faire en attendant que mon teint se ranime un peu, j'écris ces mémoires ... En terminant cet ouvrage-ci, j'exhorte donc lui-même [le lecteur], pour m'y engager, à faire s'il lui plaît un bon accueil à ces *Mémoires*. Ils sont aussi fidèles qu'il est vrai que je suis putain, vérolée du haut en bas. (471)

L'association entre texte et sexe se fait explicite à la fin du roman. La Cauchoise représente ainsi le récit de l'attente, moment où la parole remplace l'action et où la masturbation est censée remplacer le rapport sexuel factice.

Margot la ravaudeuse, ouvrage de Fougeret de Monbron publié vers 1748, est un texte pornographique qui se prête à plusieurs interprétations, car, quoiqu'il raconte les

mémoires d'une prostituée, Margot se distingue de la catin présentée d'ordinaire dans les romans pornographiques du XVIIIe siècle. Bien qu'elle fasse le rapport minutieux de ses entreprises sexuelles et laisse entrevoir un clair développement de son expertise dans le métier, Margot se particularise, on le verra plus tard, grâce à la façon dont son caractère se façonne et s'impose au sein du tableau orgiaque. La complexité du texte est telle qu'il devient difficile de démarquer où finit la pornographie et où commence le récit réaliste, tourné plutôt vers la description objective des faits que vers le plaisir sexuel du lecteur. Différemment des romans pornographiques étudiés jusqu'à présent, le texte de Fougeret de Monbron donne souvent des détails du paysage de Paris ou façonne et développe le caractère des personnages qui croisent la vie de la protagoniste. Il crée ainsi une atmosphère de vraisemblance qui diffère beaucoup des chambres fantasmatiques où se déroulent les récits obscènes. Margot la ravaudeuse exhibe en plus une intrigue bien élaborée, racontée par une narratrice dont l'esprit et la condition sociale évoluent concurremment au long du texte. Cette intrique demeure indissociable d'une critique de moeurs pleine d'humour et d'ironie, dans laquelle on parle à découvert de maladies vénériennes, de l'hygiène des parties intimes des femmes ou du ridicule des clients.

Le récit de Margot étale les moments capitaux de sa vie de courtisane depuis l'adolescence jusqu'à la retraite. Le

côté sensuel du texte cependant se laisse souvent éclipser par un discours qui cherche plutôt à dévoiler objectivement la réalité des prostituées qu'à faire miroiter les fantasmes des lecteurs. Par comparaison à d'autres narratrices de la même période, et surtout à La Cauchoise, il devient clair que Margot se préoccupe beaucoup plus d'être fidèle aux événements de sa vie et aussi à ses opinions vis-à-vis de ces événements que d'attiser les sens des lecteurs ou d'enflammer leur imagination. La description de ses relations avec certains clients obéit à des critères pareils. De façon objective et avec une précision presque chirurgicale Margot raconte ce qu'elle a vécu et ce qu'elle a véritablement éprouvé en tant que prostituée. Ses mémoires finissent par déplaire plutôt qu'à plaire à un lecteur qui ne cherche que du plaisir physique. Les scènes qui décrivent des hommes impuissants et répulsifs ou qui racontent la douleur des viols sont plus fréquentes dans les mémoires de Margot que la description en tableaux de scènes de sexe explicite.

Les mémoires de Margot sont ceux d'une prostituée réussie, sans repentir et sans honte, qui envisage son métier sans les faux scrupules d'un regard devenu pudique après coup:

> Ce n'est point par vanité, encore moins par modestie, que j'expose au grand jour les rôles divers que j'ai joués dans ma jeunesse. Mon principal but est de mortifier, s'il se peut,

> l'amour propre de celles qui ont fait leur petite fortune par des voies semblables aux miennes, et de donner au public un témoignage éclatant de ma reconnaissance, en avouant que je tiens tout ce que je possède de ses bienfaits et de sa générosité. (25)

Le profil de son public virtuel reste alors à moitié défini. Parfois il s'agit d'autres femmes de sa condition, comme le prouve "L'avis à une demoiselle du monde," mais il est clair qu'elle s'adresse aussi et surtout à tous les hommes, clients en potentiel, comme on peut observer presqu'à la fin du récit où Margot interpelle les lecteurs du sexe masculin. Par conséquent, si le passage cité en haut explique que Margot écrit afin de "martyriser" ses collègues, le texte, dans sa totalité, fut aussi composé afin de se moquer des hommes, qui, selon Margot, "sont des animaux bien aveugles." (83)

L'histoire de Margot débute quand elle a à peine quatorze ans, moment où elle va enfin comprendre ce qui la pousse à choisir volontiers son futur métier: "Ma parentèle [sic] m'avait transmis par le sang et par ses bons exemples un si grand penchant pour les plaisirs libidineux." (26) Comme chez la Dumonci, la prostitution se caractérise chez Margot comme une libre manifestation des tendances intrinsèques à l'être humain, quelque chose qu'on hérite et contre laquelle on ne peut pas lutter. De famille pauvre, elle partageait la chambre avec son père et sa mère, qui

copulaient librement pendant la nuit, croyant peut-être que Margot dormait. Celle-ci, toutefois, les écoutait et les regardait attentivement, éprouvant un genre de plaisir encore méconnu qui va la pousser à expérimenter son corps jusqu'à découvrir la jouissance fruit de la masturbation. Du voyeurisme enfantin, Margot passe vite à la pratique sexuelle avec Pierrot, un petit ami de son âge. Les rencontres du couple adolescent, qui ont lieu pendant plusieurs mois, sont toutefois brièvement racontées par la narratrice, qui semble ne pas attribuer beaucoup d'importance au fait que Pierrot a été le premier.

Les mémoires de Margot restent encadrés par les événements qui précèdent et suivent immédiatement ses années de prostituée, puis de courtisane, centre autour duquel s'organise l'intrigue. Ainsi, ce qui eut lieu avant ou après la prostitution demeure, par rapport à la trame narrative, une sorte d'extension de la vie de Margot au delà du lit. Le corps féminin, souvent fragmenté par le regard masculin (qui se concentre sur les morceaux de chair nue et qui réduit d'habitude la catin des romans des Lumières à un lieu de décharge), se place désormais dans un contexte familial et s'humanise. Grâce à cette technique d'encadrement, Margot acquiert le droit de surpasser les limites étroites de sa profession, contrariant ce que Carter écrivit sur les personnages habituels des textes pornographiques: "they have no inner life, no introspection. Their actions sum them up completely." (25) De femme qui

sert à procurer du plaisir, c'est-à-dire d'objet de plaisir d'autrui, Margot devient peu à peu agent de sa destinée et sujet de l'action. Au fur et à mesure qu'elle devient financièrement indépendante, le lecteur observe que les hommes se mettent à sa disposition plutôt qu'elle à la leur. Quand, après la retraite, Margot écrit ses mémoires, le narrataire se trouve devant une femme qui, de l'apprivoisement graduel du désir masculin, est arrivée à la maîtrise absolue de son propre corps ainsi que du corps textuel. Comme le dit Norberg à propos du pouvoir exercé par la catin accomplie: "figuratively and literally, she seizes the phallus, and the balance of power in the sexual relationship tips in her direction." (233)

Le récit de l'enfance chez ses parents, qui précède de quelques pages les mémoires de bordel, finit quand, après avoir été battue par sa mère, la jeune fille décide de s'émanciper et quitte pour de bon la demeure paternelle. Le même jour, sur la terrasse des Capucins, elle fait la connaissance d'une femme qui, voulant l'aider à trouver des moyens, l'emmènera au premier lupanar de sa carrière. Les impressions et les sentiments de Margot à la vue de ses nouvelles compagnes sont décrits en détails. L'attention faite désormais à l'univers intérieur de la narratrice, souvent au détriment de la narration en tableaux, renforcera le propos de rendre son corps un corps humain et non pas de la chair vide d'esprit.

En arrivant au bordel, Margot ne comprend pas tout de suite la nature de sa future occupation. Son regard encore ingénu de jeune fille se révèle pourtant déjà capable de ne pas se laisser tromper ni par l'apparence des autres ni par le luxe de l'ambiance. Elle ne se perd pas dans des descriptions naïves de ce qu'elle voit et son ignorance ne sert jamais d'excuse au choix de la prostitution comme métier. Pourtant, quoique Margot n'ait pas honte de son métier et qu'elle ne veuille non plus en diminuer les atouts, au moment d'écrire ses mémoires, envisageant la vie de prostituée comme un fait accompli, elle dépeint sa profession comme la pire de toutes:

> qu'y-a-t-il de plus insupportable que d'être obligée d'essuyer les caprices du premier venu ... de caresser l'objet de l'aversion universelle; de nous prêter incessamment à des goûts aussi singuliers que monstrueux ... Que ceux qui figurent notre vie, un tissu de plaisirs et d'agréments, nous connaissent mal! (44-5)

Le long passage où elle montre ce qui se cache derrière la joie factice de la vie de catin s'oppose radicalement à l'idée que la prostituée pratique le sexe toujours par goût. Margot envisage la prostitution comme source de revenu et non pas comme source de plaisir. Cependant, il n'est jamais question de repentir ou de fausse pudeur. Même après une suite de trente viols dans l'espace de deux heures, Margot ne quitte la maison de l'entremetteuse que pour travailler

pour son compte, n'envisageant pas la possibilité de changer de vie. La courte période où, avant sa retraite finale, Margot abandonne la prostitution suit un épisode de syphilis, ce qui veut dire qu'elle arrête à cause de la souffrance physique et non pas à cause d'une souffrance morale quelconque. Le repentir, la conversion spirituelle ou la mort, qui couronnent d'habitude la vie des prostituées des romans romantiques du XIXe siècle (comme, par exemple, la Dame aux camélias) n'aura pas lieu chez Margot, femme gouvernée surtout par la pensée pragmatique et la possibilité d'enrichissement matériel.

L'argent et les commodités qu'il entraîne demeurent toujours un sujet capital tout au long du récit. Les dialogues rapportés où la narratrice apprend la nature de son travail au bordel parlent ouvertement de l'importance de l'argent dans la vie d'une fille. Selon Mme Florence, l'entremetteuse, sans argent, on n'a pas de bonheur et, sans bonheur, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Les mots de Mme Florence sont d'une franchise sans honte et le récit de Margot, au ton burlesque, cherche à récupérer, des années plus tard, le réalisme et l'atmosphère de nouveauté des premiers jours de bordel. En suivant son but d'être fidèle aux événements, elle nous raconte l'examen de ses parties intimes, épisode qui a suivi la conversation initiale avec Mme Florence: "Je fus virée et revirée de tous sens...à califourchon sur un bidet, elle m'y donna la première leçon de propreté." (37) Bien que Mme Florence se réfère alors

au vagin de Margot comme s'il s'agissait d'une marchandise il devient bientôt clair pour la jeune femme que la vente de son corps apporterait plus de profit à elle-même qu'à ses clients éventuels.

La relation du rapport avec le premier client, M. le président, obéit au même dessein d'objectivité descriptive et de fidélité à la scène. Négligeant entièrement les expectatives du lecteur traditionnel de récits pornographiques, Margot décrit cette rencontre en supprimant tous les détails piquants qui pourraient concourir à exciter le narrataire. Dans les textes obscènes étudiés jusqu'à présent, il n'est jamais question de plaisir non partagé. Même le viol, on a vu, finit par faire jouir la femme brutalisée, car cette dernière se réduit, en fin de compte, à une machine à foutre toujours prête à fonctionner. Toutefois, malgré la douleur alors éprouvée, la narratrice voit la sodomie comme une incommodité à laquelle elle va bientôt s'accoutumer: "Si c'est la mode...il faudra bien tâcher de m'y conformer. Je ne suis pas plus délicate qu'une autre...il n'est rien à quoi l'on ne puisse s'habituer à la longue." (39)

En plus, d'après les descriptions faites par les narrateurs de la pornographie traditionnelle, le désir, l'acte sexuel et le plaisir sont continuellement vécus de façon extraordinaire par les personnages qui participent aux tableaux orgiaques. Margot, en contrepartie, cherche à décrire franchement la réalité du sexe vendu plutôt qu'à

séduire le narrataire avec un texte composé exprès afin de le faire jouir. Différemment du roman obscène en usage à cette époque, où les mots dépeignent une série de tableaux orgiaques, les mémoires de Margot s'occupent davantage des événements qui les encadrent comme, par exemple, les premières impressions de la narratrice à la vue des clients et ce qu'elle éprouva à la suite d'un rendez-vous. Les rares tableaux demeurent toujours soumis aux besoins de la trame narrative, c'est-à-dire, ils restent dépendants de l'histoire et non vice-versa.

Il paraît donc que Margot prend plaisir à écrire ses mémoires et à établir avec le lecteur une liaison tout à fait différente de celle voulue par le narrateur des romans obscènes. Aux yeux de la narratrice, l'écriture semble devenir, en dernière instance, l'occasion où le contrôle exercé auparavant par les clients sur son corps se renverse en contrôle exercé sur le corps textuel. Ainsi, la description de ses aventures avec M. le président sert plutôt à extérioriser davantage le caractère de Margot qu'à exposer son corps en tant qu'objet de désir du client et, par conséquent, du narrataire.

D'objet de plaisir de l'autre son corps devient objet de réussite, car Margot met ses talents au service de la prospérité matérielle. Tandis que, dans les romans pornographiques du XVIIIe siècle, les personnages ne parlent presque jamais d'argent en échange contre le sexe, même s'il s'agit des mémoires d'une prostituée où cette échange

demeure implicite, ici la relation monétaire reste un des points principaux pour le développement de l'intrigue. Au contraire de ce qui a lieu dans La Cauchoise, les mémoires de Margot réduisent considérablement l'importance des relations sexuelles en tant que fruit du désir. Habile financière, Margot élargit ses gains et les transforme vite en fortune. En plus, l'argent permet à Margot de choisir ses clients et de se délivrer de ceux qui la gênent. Comme elle tripote l'amour-propre de ses clients afin de les séduire avec l'illusion de pouvoir, Margot finit par renverser le rôle de la prostituée en manipulant le capital et la cupidité masculine.

En peu de temps, sa situation financière est telle que Margot peut, elle aussi, se servir des faveurs d'un laquais "exactement de la tournure d'esprit et de corps du paysan que ... M. Marivaux nous a peint." (98) De cette façon, elle arrive à s'adonner au plaisir sans pour autant nuire à ses investissements:

> J'ai toujours eu un jeune et vigoureux laquais ... ils vous servent dans la minute, et ne vous ratent pas comme font les honnêtes gens ... Deviennent-ils insolents? ... on les paie, et on les renvoie." (97-8)

La prise d'un laquais qui fait plus que les travaux domestiques, transforme Margot en cliente, renversant par moments sa position de femme soutenue et la mettant au niveau des hommes qui la soutiennent: "the whore can also

usurp the traditional role of the socially dominant partner in mercenary sex, because she can move from being kept woman and prostitute to being keeper and client." (Norberg, 234) L'objectivité de Margot en face de son texte n'a rien à voir avec une sexualité débile ou avec un mépris des hommes en général, quoiqu'elle méprise profondément ses clients. Elle ne veut pas se montrer comme une femme frigide. Au contraire, la narratrice semble toujours disposée à jouir des rencontres avec les clients qui lui plaisent par leur physique ou par leur caractère. Margot cherche, en effet, à dissocier le sexe par profession du sexe par goût ou par amour sans cependant tourner le dos à la possibilité d'un rendez-vous à la fois avantageux et satisfaisant.

Dans l'Avis à une demoiselle du monde, guide "le plus sûr pour les filles qui veulent mettre en profit leurs appas," elle met par écrit les conseils qui lui ont été donnés lorsqu'elle était danseuse à l'Opéra. (65) Dans cette liste de préceptes, un des éléments qui garantit le triomphe professionnel d'une courtisane est le suivant: "que son coeur soit toujours inaccessible au véritable amour. Il suffit qu'elle fasse semblant d'en avoir, et sache en inspirer aux autres." (66) A plusieurs reprises Margot fait référence aux masques que doivent porter les femmes de sa catégorie afin de plaire aux clients et de réussir dans la profession. Dans ses mémoires, il est donc question de montrer le visage qui se masque et de supprimer toute illusion de plaisir. Cette liste, qui démasque complètement

le métier de catin, sert aussi à corroborer que le récit de Margot veut abolir chez son lecteur toute possibilité de se faire des fantasmes ou d'extraire du plaisir sensuel de la lecture. Si son corps a été pendant longtemps un objet de désir, le corps textuel où elle se raconte et se dénude devant le narrataire manque pourtant le potentiel de l'exciter sexuellement.

A la fin de ses mémoires, le lecteur apprend que Margot, souffrant d'une espèce de maladie de l'âme, dut abandonner la prostitution. Comme lui a expliqué le médecin qui l'a soignée:

> Votre mal auquel ils [les médecins] n'ont rien connu, n'est point une affection du corps, mais un dégoût de l'esprit, causé par l'abus d'une vie trop délicieuse ... L'excès de la jouissance vous a, pour ainsi dire, blasé le coeur, et engourdi le sentiment. (104)

Le récit de Margot s'achève par un retour au sein de la famille. Réunie avec sa mère, qu'elle a sauvée de la Salpêtrière, la narratrice vivra désormais une vie heureuse à la campagne. Cette conclusion n'a pourtant rien qui puisse s'approcher d'une prise de conscience tardive ou d'une conversion de ton moralisateur. Comme elle l'avait déjà dit, et comme elle insistera encore, Margot n'écrit point ses mémoires avec le but d'excuser ses torts:

> J'ai cru que le moyen le plus sûr de décrier les filles publiques, était de les peindre avec les

> couleurs les plus odieuses ... Au reste, quel que soit là-dessus le sentiment du lecteur, je me flatte que les traits obscènes de ces mémoires seront rachetés par l'avantage que les jeunes gens qui entrent dans le monde pourront tirer des réflexions que je fais sur le manège des catins, et le danger évident qu'il y a de les fréquenter. (107)

Les deux romans analysés dans ce chapitre offrent des points de vue assez distincts sur le même sujet, c'est-à-dire les mémoires de bordel où des prostituées se regardent, s'interrogent et se racontent. Tandis que dans La Cauchoise la narratrice apprécie son métier et semble envisager l'acte d'écrire comme une pratique qui l'excite sexuellement, dans Margot la ravaudeuse, en revanche, il sera plutôt question d'oblitérer l'idée que sa profession constitue une source permanente de jouissance pour la femme. Margot, au contraire de la Dumonci, n'écrit pas pour éveiller les fantasmes du narrataire: en effet, il paraît qu'elle cherche à l'arracher de cet univers fantasmatique où il se trouve plongé.

Comme conséquence immédiate de ces différentes perspectives, le rôle attribué au lecteur change profondément dans les deux textes, car, selon la Dumonci, le lecteur demeure toujours quelqu'un avec qui elle partage son plaisir et à qui elle doit plaire pour que son récit réussisse. Le pouvoir de pénétrer, par la lecture, cet

univers qui existait auparavant comme simple supposition (l'univers du désir et du plaisir féminins), reflète les pénétrations successives infligées à la narratrice par ceux de sa famille, ses partenaires ou clients. L'action de lire reste donc parallèle à l'acte sexuel, où l'oeil du lecteur équivaut à un pénis symbolique et omnipuissant. Margot, à son tour, donne l'impression que ses mémoires ne s'occupent du lecteur que dans la mesure où celui-ci est là pour apprendre à discerner le vrai du faux, comme si le texte était une sorte de leçon de vie indirecte, un coup d'oeil jeté en cachette sur la réalité de la prostitution. La Dumonci invite aussi son public à épier ce qui a lieu à l'intérieur des chambres closes. Ce qu'ils y voient demeure cependant très différent de la vision offerte par la narration de Margot, où les images mentales produites par la lecture ne sont que des répliques de ce qui existait déjà sous la forme de fantasme. En somme, la distinction fondamentale entre les deux narratrices, c'est une certaine manière d'envisager la femme, de comprendre son altérité et de communiquer au lecteur comment le regard féminin perçoit le monde extérieur. Si La Cauchoise obéit aux présupposés du texte pornographique du XVIIIe, Margot la ravaudeuse, en contrepartie, défie ces règles et annonce peut-être le roman réaliste-naturaliste du siècle suivant.

NOTES

1 Pierre Fauchery, La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, 1713-1807: essai en gynécomythie romanesque (Paris: A. Collin, 1972) 194.

2 Olivier Blanc, Les libertines: plaisir et liberté au temps des Lumières (Paris: Perrin, 1997) 8.

3 Sur ce sujet, Jacques Rustin affirme dans Le vice à la mode (Paris: Ophrys, 1979) que: "le personnage romanesque de la femme lucidement libertine qui revendique hautement son droit à tous les vices habituellement permis aux hommes, devient un personnage positif et d'autant plus significatif qu'il traduit une réelle transformation des moeurs au lieu d'incarner, comme c'est le cas pour la plupart des héros masculins, le conformisme plat d'un libertinage dégradé et vidé de toute substance." (118-9)

4 Différemment de Darnton, Sontag, dans l'article "Representing Pornography: Feminism, Criticism and Depictions of Female Violation," (Critical Inquiry 13/4, Summer, 1987) soutient que la pornographie ne présente la femme qu'en situation inférieure à celle de l'homme, car "in the nowhere of pornotopia, time is always bedtime; space is always the supine, female body; man is an enormous, erect

penis inhabiting a 'pornocopia' of inexaustible sexual plenitude that masks anxiety and deprivation." (725)

5 Kathryn Norberg, "The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette," The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800 (New York: Zone Books), 1993: 233.

6 Gary Day, "Looking at Women: notes toward a theory of porn." Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature (London: MacMillan P. 1988): 83-100 (89).

7 Par rapport à ce sujet, Darnton écrit: "Because Thérèse is a poor commoner and her lover a count, she cannot expect to marry him. But she strikes a good bargain: a generous annuity of 2,000 livres a year and the run of his chateau." (67) Cela étant, Thérèse échappe au rôle sécondaire de femme contrôlée par un homme, souvent attribué aux protagonistes du sexe féminin, et exerce du contrôle à son tour.

8 Angela Carter. The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography (Pantheon Books: New York), 1988: 12-13.

9 Par rapport à l'attaque au clergé souvent effectuée par les pornographes du XVIIIe siècle, Marchand affirme: "It is striking how many works are directed against the clergy,

monks and nuns. The reason is that the immoral conduct of the clergy, induced by their enforced 'celibacy', had assumed the proportions of a national plague, so that nunneries were virtually disguised brothels." (The French Pornographers, New York: Book Awards, 1965).

10 John Atkins, dans Sex in Literature (London: Calder and Boyars, 1970), affirme que le mot godemiché provient de "gaude mihi, give me pleasure." 390

11 Le passage de La Cauchoise qui raconte l'effet que les gravures exercent sur les deux soeurs ressemble à celui décrit dans la scène de la bibliothèque de Thérèse philosophe, car l'un et l'autre parviennent au même but: "arrivées dans un certain boudoir où étaient resserrés les dessins, peintures et gravures lascifs en tous genres, la première [soeur] congédia sa suite, ordonna de fermer toutes les portes de communication et de ne laisser entrer personne. Nos deux héroïnes restèrent plus d'une heure et demie couchées ensemble sur un sofa, où elles exercèrent plusieurs des postures qu'elles avaient sous les yeux." (410)

5. CONCLUSION

Dans les chapitres précédents, il a été question d'analyser le rôle joué par le récit pornographique dans le contexte de la littérature, de l'histoire et de la philosophie des Lumières. Les relations entre texte obscène et quête de liberté dans tous les domaines, entre pratique sexuelle et pensée philosophique ou entre regard voyeur, curiosité et apprentissage libertin ont été, jusqu'à présent, les lignes directrices à partir desquelles cette étude s'est développée. Maintenant, il s'agit de montrer dans quelle mesure certains des aspects étudiés, comme, par exemple, le voyeurisme et la concupiscence ou la confusion entre extase religieuse et jouissance sexuelle, n'appartiennent pas exclusivement au domaine de la littérature obscène. Au contraire, ces aspects se manifestent régulièrement dans les textes littéraires de l'époque, ce qui prouve leur pertinence et renforce l'existence de liens solides entre plusieurs genres de récits apparemment distincts.

On a vu que la curiosité d'apprendre davantage sur le désir et le plaisir sexuel demeure une des caractéristiques fondamentales de la pornographie des Lumières. L'exercice de cette curiosité de caractère à la fois intellectuel et sexuel sera observé aussi souvent dans l'oeuvre d'écrivains plus prestigieux, comme Rousseau, Diderot et Voltaire. Cela étant, à l'image de Saturnin, Thérèse et Laure, le regard

voyeur reste une source majeure de connaissance pour des personnages comme le duc de Nemours dans la Princesse de Clèves, Saint-Preux (La nouvelle Héloïse), Rousseau narrateur des Confessions et des Rêveries, le sultan Mangogul des Bijoux indiscrets, et Cunégonde et Candide, de Candide. En regardant à la dérobée, ces personnages découvrent une réalité jusqu'alors à peine pressentie, celle de leurs corps sensuels et du corps de l'autre en tant qu'objet qui se prête à leur plaisir, quoique celui-ci existe seulement au niveau de l'imaginaire.

Saint-Preux, dans La nouvelle Héloïse, et Rousseau narrateur des Confessions établissent des relations presque exclusivement visuelles avec le monde extérieur. Alors, dans ces deux ouvrages, la vue n'est pas uniquement un sens, mais demeure la source d'une sensualité déviée qui commence et finit par les yeux. Au sein des morceaux sélectionnés pour notre étude, les facultés attribuées à l'oeil se trouvent tellement multipliées que celui-ci cesse d'être un simple instrument d'appréhension de la réalité tangible. Par conséquent, l'action de regarder--ou d'être regardé par quelqu'un--dépasse le champ conventionnel de l'optique pour se caractériser surtout en tant qu'activité intellectuelle ou plutôt, au niveau métaphorique, en tant qu'activité sexuelle. Les yeux peuvent donc, en plus de voir, espionner et goûter, toucher et pénétrer jusqu'aux pensées les plus intimes pour enfanter tout un monde à partir de ce contact visuel et virtuel.

Dans La nouvelle Héloïse, par exemple, Saint-Preux jouit par le regard de plaisirs inaccessibles au toucher. En effet, quoiqu'il ait "la vue trop courte pour le service [militaire]" (XXXIV, 68), il a en contrepartie les yeux puissants et pénétrants du voyeur. Comme s'il s'agissait de compenser un handicap naturel--et d'abolir du même coup la distance imposée au couple par les contraintes sociales--le jeune homme décuple les pouvoirs de la vision. Séparé de Julie, Saint-Preux va convertir l'oeil en bouche et en main, ramenant les impressions produites auparavant par le goût et le toucher uniquement aux impressions visuelles, dans la mesure où "un sens peut quelquefois instruire un autre" (XXIII, 48). Un peu plus loin, Saint-Preux soutient encore cette hypothèse en écrivant que "la vue opère l'effet du toucher" (XXIII, 48). Dans une des premières lettres à Julie, il attribue déjà au regard des pouvoirs *carnivores* lorsqu'il demande: "Faut-il qu'incessamment mes yeux dévorent des charmes dont jamais ma bouche n'ose approcher?" (VIII, 22).

Conscient des barrières qui les séparent, le jeune homme essaie de vivre en rêves le contact physique impossible. Cela dit, pour que cette transposition ait lieu, l'imagination doit opérer comme médiateur entre l'oeil et le désir: il lui faut transformer le regard bloqué par les vêtements qui couvrent le corps de la femme en une main qui le touche et qui puisse ainsi le dévoiler. De cette manière, malgré des contrariétés réelles, il se procure

quand même tout un univers de délices imaginaires produits par "l'oeil avide et téméraire [qui] s'insinue impunément sous les fleurs d'un bouquet, erre sous la chenille et la gaze, et [qui] fait sentir à la main la résistance élastique qu'elle n'oserait éprouver" (XXIII, 48).

Le rôle des rêveries dans l'amplification des pouvoirs de la vue s'affirme plus encore quand Saint-Preux, d'une esplanade lointaine, essaie d'espionner Julie chez elle. Il s'efforce d'abord de tout voir à l'oeil nu. Mais, se rendant bientôt compte que "[son] imagination donnait le change à [ses] yeux fatigués" (XXVI, 54), il part à la recherche d'un télescope. C'est précisément quand les formes concrètes du monde extérieur se trouvent perfectionnées à l'aide de cet instrument d'optique que Saint-Preux les remplace peu à peu par les images factices de ses rêves.[1] Sans jamais arriver à apercevoir Julie (il passe "[d]es jours entiers ... à contempler" les murs de sa maison) (XXVI, 54), Saint-Preux, "forcé de rentrer en [lui]-même" (XXVI, 55) se met à parcourir un trajet imaginaire à l'intérieur de chez elle. Quoique dirigé vers le dehors--la maison de Julie--le télescope finit au contraire par rapprocher le jeune homme de ses souvenirs et par éveiller ses fantasmes, favorisant un regard qui se déplace vers le dedans. Saint-Preux devient tout d'un coup omniscient/*omnivoyant*: il voit Julie se réveiller, la voit consulter le pasteur, la voit lire des lettres. En somme, la femme, physiquement éloignée, se transforme en une image

chimérique créée "par une âme agitée qui s'égare dans ses désirs" (XXVI, 55).

L'exemple tiré des Confessions qui illustre le mieux comment le regard indirect réussit à devenir origine du plaisir et forme efficace d'auto-protection apparaît pourtant dans le Livre II. Il est question alors des amours cachées du jeune Jean-Jacques pour Mme Basile et de leur éventuelle mise à nu. Le jeune Rousseau, victime d'une timidité maladive et persécuté par une culpabilité "originelle", préfère contempler l'objet de son désir en cachette, éprouvant par le biais du fantasme les joies d'une liaison qui fuit toutes les frustrations, sauf peut-être la frustration de la chair. Quoique Jean-Jacques n'ose jamais s'approcher de Mme Basile à l'occasion de leurs tête-à-tête journaliers, il "dévorai[t quand même] d'un oeil avide tout ce qu'[il] pouvai[t] regarder sans être aperçu" (II, 74). Source de "délices", mais aussi d'angoisse, cette relation qui s'établit uniquement dans le champ visuel semble en revanche lui suffire. C'est ainsi que le jeune homme, tout en épiant celle qui se trouve à portée de sa main, réussit à jouir sans la toucher, comme semble le suggérer cette description assez ambigüe:

> A force de regarder ce que je pouvais et même au-delà, mes yeux se troublaient, ma poitrine s'oppressait, ma respiration d'instant en instant plus embarrassée me donnait beaucoup de peine à gouverner, et tout ce que je pouvais faire était

de filer sans bruit des soupirs fort incommodes dans le silence où nous étions assez souvent. (II, 74)

La mise à nu de leur désir, jusqu'alors vécu au niveau imaginaire, a lieu quand Jean-Jacques est enfin trahi par une glace stratégiquement placée à la cheminée de la chambre de Mme Basile. Dans un jeu d'images reflétées et de regards qui par hasard se croisent, Saint-Preux est surpris en flagrant délit de concupiscence.

Dans Les rêveries d'un promeneur solitaire, la volonté de pénétrer et de découvrir l'autre par l'exercice d'une vision omnipuissante se manifeste sous le rêve de posséder une bague magique, l'anneau de Gygès.[2] Cet anneau merveilleux, qui rendrait le narrateur invisible et omnivoyant, le transformerait en "maître de contenter [ses] désirs." (107). Si en principe il ne rêve de cette bague que pour voir ce qui se cache dans le coeur des hommes, il finit par reconnaître que "la faculté de pénétrer partout invisible [l]'eût pu faire chercher des tentations auxquelles il aurait mal résisté." (108) Quoiqu'il ne le dise pas explicitement, l'association entre voyeurisme, cupidité et connaissance sexuelle se manifeste à ce moment de façon très claire.

L'image de la bague magique apparaît aussi dans Les bijoux indiscrets de Diderot.[3] Le sultan Mangogul, après avoir invoqué Cucufa, un génie, lui demande le don de connaître les secrets et les aventures sensuelles des femmes

de son règne. En avertissant le sultan "qu'il est des curiosités mal placées," qui peuvent lui apporter plus de chagrin que de satisfaction, le génie lui donne une bague magique avec laquelle il pourra devenir invisible et, en plus, faire parler le bijou des femmes, c'est-à-dire leur sexe. (22) Grâce aux histoires racontées par leurs vagins, qui semblent parler malgré elles, le sultan devient tout d'un coup omnivoyant, omniprésent et omnipuissant. A la fin du roman, après avoir mis à nu la vie privée de plusieurs femmes réputées et apparemment vertueuses, de peur de ne plus être aimé de sa favorite, Mangogul retourne la bague au génie.

Dans Candide, c'est le hasard qui éveille la curiosité et, par conséquent, le désir sexuel chez Cunégonde.[4] Au milieu d'une promenade innocente auprès du château de son père, celle-ci a l'occasion d'espionner un couple d'amoureux. En regardant à la dérobée par derrière les broussailles, la jeune femme voit le docteur Pangloss et une servante en train d'avoir "une leçon de physique expérimentale," c'est-à-dire des relations sexuelles. (41) C'est ainsi que Cunégonde "observa, sans souffler, les expériences réitérées dont elle fut témoin ... et s'en retourna toute agitée, toute pensive, toute remplie du désir d'être savante." (42) Le voyeurisme lui fait éprouver de nouvelles sensations jusqu'alors incomprises. Il va sans dire qu'elle essaiera tout de suite de répéter avec Candide les actions regardées dans le parc. Cette curiosité de

découvrir et d'expérimenter les mystères d'une *science* qui ne peut avoir lieu qu'en cachette sera la source immédiate de la chute de Candide qui, expulsé du paradis vestphalien, parodie l'Adam biblique. Pour le jeune abandonné dans le monde avec un vaste bagage de savoir inutile, l'exercice de la sexualité aura comme résultat l'ouverture involontaire des yeux et l'acquisition graduelle d'une connaissance pratique qui finira par remplacer la philosophie de Pangloss.

L'acquisition d'un savoir de portée sexuelle qui est censé remplacer tout un assortiment de connaissances inutiles est longuement discutée dans La philosophie dans le boudoir, de Sade.[5] Dans ce roman, Dolmancé et Mme de Saint-Ange, deux libertins de longue date, se chargent de l'initiation d'Eugénie, une jeune fille de dix-sept ans. Les leçons, qui visent à entraîner Eugénie dans la débauche la plus absolue, se soutiennent par une argumentation qui se veut logique et philosophique à la fois. L'éducation de la jeune personne, justifiée par l'existence d'inclinations naturelles qui commandent les êtres en dépit de la morale, finira par terrasser tous les "usage(s) gothique(s)" (comme la décence, la pitié, l'humanité, la religion et les vertus en général) au profit uniquement de la jouissance physique. (24) Ainsi, après quelques heures d'instruction pratique et théorique, Eugénie conclut qu'il n'y a rien dans ce monde qui ait le droit d'empêcher le désir d'avoir lieu:

> d'après vos principes, il est très peu de crimes sur la terre, et que nous pouvons nous livrer en paix à tous nos désirs, quelque singuliers qu'ils puissent paraître aux sots qui, s'offensant et s'alarmant de tout, prennent imbécilement les institutions sociales pour les divines lois de la nature. (70)

L'individu et son désir restent donc au centre de l'univers sadien, qui semble vouloir exiler l'être d'un contexte social coercitif pour le placer dans un monde-boudoir plus contraignant que la société à laquelle il s'oppose. Dans ce monde-boudoir, la présence d'un partenaire n'est importante que dans la mesure où celui-ci se soumet aux desseins d'un moi triomphant et tyrannique. Dans ce contexte, l'Autre se chosifie, comme le prouve le passage où Mme de Saint-Ange explique à Eugénie la véritable condition de la femme:

> Dans quelque état que se trouve une femme ... elle ne doit jamais avoir d'autre but, d'autre occupation, d'autre désir que de foutre du matin au soir: c'est pour cette unique fin que l'a créée la nature. (52-3)

Cela dit, à l'encontre de Candide, l'acquisition d'une connaissance de base pratique effectuée par Eugénie ne la rend pas vraiment exempte de l'influence d'une série d'idées qui l'enferment dans une nouvelle prison. Si rien d'autre n'a d'importance--ni l'amour, ni les lois des hommes, ni

celles de Dieu--sauf les lois de la nature, ici synonyme de volonté individuelle, l'être devient esclave de son propre corps et de ses appétits insatiables.

La nature sadienne, plutôt un appel à l'excès, semble se distinguer de celle préconisée par les philosophes des Lumières et largement entretenue par les personnages des romans pornographiques de la même période. Au XVIIIe siècle, la nature est réhabilitée et les penchants naturels de l'homme acquièrent une nouvelle connotation, s'associant à ce qui est bon et bien (i.e. à une morale naturelle), et non plus à l'idée de péché ou de crime. La raison et la nature se soutiennent mutuellement, s'opposant par conséquent à la foi chrétienne et à la révélation mystique, souvent principe d'où provient les attaques faites aux manifestations de désir corporel. De cette façon, l'histoire et le droit naturels proposent un nouveau code de comportement, dans lequel l'observation de la nature doit fournir toutes les bases de la justice. Comme l'a écrit Burlamaqui en 1748, "la jurisprudence naturelle sera l'art de parvenir à la connaissance des lois de la nature, de les développer et de les appliquer aux actions humaines."[6] En somme, l'idée de nature au XVIIIe siècle demeure "la source des lumières, et la garantie de la raison. Elle [la nature] était sagesse et elle était bonté." (Hazard, 151) Alors, l'homme qui se guide par ses instincts naturels ne se trompe jamais. Pourtant, ces instincts favorisent la tolérance, la

bienfaisance et l'humanité, ce qui semble contrarier l'idée de bonheur cultivée par les personnages sadiens.

Les personnages décrits dans La Philosophie dans le boudoir, quoique appartenant à un macrocosme social dynamique (celui du grand monde), circulent exclusivement à l'intérieur du microcosme d'une chambre fantasmatique. Le monde extérieur, et naturel, cesse donc d'exister en tant qu'endroit où la relation entre le moi et les autres peut se concrétiser. L'être conçu par Sade ne s'occupe que de ses désirs immédiats, mis à l'oeuvre dans une sorte de paradis terrestre où tout est possible et où les notions de péché ou de morale naturelle n'existent plus. Le jardin de Candide, qui s'ouvre sur le monde, sur les leçons fournies par la nature et sur les autres tels qu'ils sont, fait contraste à l'univers utopique sadien où chacun se déconnecte de la réalité pour ensuite ne s'intéresser qu'à sa satisfaction personnelle.

Si dans les récits pornographiques analysés jusqu'à présent les personnages semblent eux-aussi concernés exclusivement par leur jouissance physique immédiate, il y a cependant une distinction fondamentale qui les éloigne des personnages sadiens. Dans Thérèse philosophe, Dom Bougre et Le libertin de qualité, entre autres, le plaisir doit être toujours réciproque ou, au moins, le désir sexuel de l'un ne doit pas se mettre au dessus de la volonté de l'autre. C'est-à-dire, il n'y a pas de place, dans le texte obscène typique, pour le mépris des instincts naturels, pour la

sujétion implacable des partenaires, la cruauté ou les crimes violents. Par exemple, l'avortement n'y existe pas de façon explicite: il est remplacé par des méthodes contraceptives comme le coït interrompu ou l'usage de tripes en guise de préservatifs. Le viol devient vite action volontaire de la part de la victime, qui succombe à un plaisir incontrôlable et contagieux. L'inceste ne représente pas vraiment une rupture des lois établies: le plus souvent, les relations de sang entre père et fille étaient prétendues et pas réelles. Les romans du marquis restent donc un chapitre à part, car ses personnages

> loudly lay claim to each and every criminal and sacrilegious act, and this claim to a sexuality inseparable from violence forms the basis of the whole aesthetic, sociopolitical, and philosophical structure of Sade's thought.[7]

Le dénigrement des institutions religieuses fait continuellement par Sade se réalise de façon moins violente, mais en revanche plus sarcastique, dans les textes que l'on a étudiés dans les chapitres précédents, où la critique de l'Eglise demeure toujours un sujet fréquent et, même, essentiel à la construction de l'intrigue. Selon Caroline Fischer et d'autres dix-huitièmistes actuels, les attaques continuelles contre la religion effectuées à travers la pornographie ne sont qu'un écho de l'esprit philosophique et matérialiste du siècle, constituant un sujet d'élection aussi chez les écrivains les plus acclamés.[8] Cela étant,

l'Eglise et la primauté qu'elle concède au salut de l'âme constituent un obstacle à la satisfaction corporelle préconisée par la philosophie sensualiste et matérialiste.

Pourtant, dans La Cauchoise, par exemple, la vie conventuelle se présente sous une autre perspective, car elle offre aux jeunes femmes plusieurs occasions de goûter les plaisirs du dérèglement et fonctionne comme une espèce d'école de libertinage. Prêtres, soeurs, supérieures, tous contribuent à transformer les couvents en endroits où l'amour de Dieu fut remplacé par le culte de la chair. De cette façon, le passage par le cloître ne correspond pas du tout à une plongée dans l'ignorance des choses de ce monde et à l'étouffement des inclinations naturelles. Au contraire, les filles en sortent d'habitude plus savantes et rusées, envisageant le couvent comme une source de délices plutôt que d'oppression.

Une autre façon de protester contre une éducation théologique inutile et souvent délétère ou anti-naturelle a lieu grâce à l'introduction de personnages qui confondent transcendance mystique et jouissance physique, comme par exemple Thérèse et Eradice. Ce mélange dangereux fut aussi longuement commenté dans La religieuse, dans un passage de Jacques le fataliste, ouvrages de Diderot, et dans les Lettres d'une Péruvienne de Graffigny. La religieuse se révèle tout entier une attaque contre l'éducation conventuelle et contre les peines qu'elle inflige. Dans un passage où Suzanne fait écho à la voix d'un auteur

implicite, il devient clair que la vie conventuelle affronte continuellement la nature en essayant de supprimer les penchants naturels de l'être. Les conséquences de cette incarcération involontaire sont le développement d'un caractère malsain et souvent corrompu, comme le prouve l'extrait qui suit:

> Où est-ce que la nature, révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite, brise les obstacles qu'on lui oppose, devient furieuse, jette l'économie animale dans un désordre auquel il n'y a plus de remède? (120)

Si dans les textes obscènes le cloître devient vite bordel, prouvant que la nature demeure toujours plus puissante que les principes répressifs imposés par la religion, chez Diderot il s'agit de montrer que la nature brisée mène le plus souvent à la folie. Dans Jacques le fataliste, le marquis des Arcis, personnage secondaire, parle de la confusion ressentie par les jeunes en face des nouvelles sensations qu'ils èprouvent et pour lesquelles ils préfèrent chercher un remède dans la religion. Il médite sur ce moment de désarroi où la religion est censée dissimuler le désir sexuel en le transformant en dévotion:

> Il vient un moment où presque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie; ils sont tourmentés d'une inquiétude vague qui se promène sur tout, et qui ne trouve rien qui la calme. Ils cherchent la solitude; ils

> pleurent; le silence des cloîtres les touche ... Ils prennent pour la voix de Dieu qui les appelle à lui les premiers efforts d'un tempérament qui se développe: et c'est précisément quand la nature les sollicite, qu'ils embrassent un genre de vie contraire au voeu de la nature.[9]

Pourtant, l'incompatibilité entre jeunesse et vie religieuse qui, en voulant dresser les impulsions naturelles d'un corps qui s'épanouit, finit, comme dans La religieuse, par le dégrader et par le rendre infirme, se laisse voir clairement dans la conclusion du même passage: "L'erreur ne dure pas; l'expression de la nature devient plus claire; on la reconnaît, et l'être séquestré tombe dans les regrets, la langueur, les vapeurs, la folie ou le désespoir..." (Jacques, 206)

Un autre exemple de cette confusion entre exaltation religieuse et sexuelle apparaît dans la deuxième lettre du texte de Graffigny, où la narratrice parle des sentiments qu'elle a éprouvés à la vue d'Aza, le prince inca de qui elle était amoureuse:

> L'imagination remplie de la sublime théologie des Cucipatas, je pris le feu qui m'animait pour une agitation divine, je crus que le Soleil me manifestait sa volonté par ton organe, qu'il me choisissait pour son épouse d'élite."[10]

L'amour sensuel se laisse étouffer par moments sous le masque de l'amour divin, mais cet effort de sublimation ne

dure pas longtemps et a souvent comme résultat le décuplement des sensations qu'il a voulu supprimer. La nature se présente donc pour les écrivains des Lumières partisans de la liberté individuelle comme une voix souveraine, à laquelle on ne peut pas, et on ne doit pas, résister.

La fréquence et l'importance du voyeurisme dans les gravures qui accompagnent certains textes non-obscènes et érotiques écrits ou réimprimés pendant l'Age des Lumières, renforçant par là le rôle capital octroyé à un point de vue extérieur à la scène, reste un autre aspect essentiel à être étudié. Ce point de vue extrinsèque déplacé à l'intérieur du tableau nous offre les avantages procurés par l'addition d'une nouvelle perspective à celle des personnages principaux, qui se croyaient seuls, attestant l'idée d'un secret en train d'être dévoilé et ensuite exposé aux lecteurs. Bref, le regard voyeur contribue à la vraisemblance du récit car "[it] is a device for communicating to the character [and to the reader] information that he could otherwise not have." (Stewart, 136) Intimité mise à nue, l'indiscrétion du voyeur est le résultat immédiat du désir de donner libre cours au besoin de savoir qui essaie de briser toutes les barrières physiques ou abstraites.

La curiosité favorise en plus l'exposition involontaire du corps déshabillé sans mettre en question le caractère souvent pudique des personnages féminins ou des rares

personnages masculins. Ceux-ci ne s'exhibent pas volontiers, ils sont victimes des perquisitions effectuées par un curieux. D'ailleurs

> It also typifies the role of the viewer in any scene, literary or pictorial, whose devices of representation allow him to see unseen, to appropriate for his own pleasure a situation that purportedly does not take him into account. (Stewart, 136)

Plusieurs gravures, comme par exemple celles qui illustrent Angola (1751), Zélis au bain (1763) et L'ingénu (1767), dépeignent une scène où la femme ou l'homme qui se baignent sont observés par quelqu'un qui se cache à la vue.[11] Il est intéressant d'ajouter que ces gravures sont éloquentes par elles-mêmes, c'est-à-dire, que leur valeur artistique et richesse interprétative ne se limitent pas exclusivement aux relations qu'elles établissent avec les textes. Cependant, la relation entre illustration et écriture peut résulter en la mise en relief d'un passage essentiel mais jusqu'alors lu sans grandes conséquences, ce qui offre au lecteur la possibilité d'une nouvelle lecture et d'une perspective inédite. Comme l'affirme Wendy Steiner par rapport à l'introduction d'images qui accompagnent un texte: "these usages indicate the rootedness of illustration in interpretation and intertextuality."[12]

L'illustration choisie dans Zélis, numéro 1 dans l'appendice, portraite une femme en train d'entrer dans un

petit étang tandis qu'un amoureux l'épie par derrière les arbustes.[13] Le moment d'entrée ou de sortie de l'eau est souvent le préféré des illustrateurs, puisque, comme le corps s'y trouve complètement dévêtu, son exposition n'est pas gratuite, mais elle fait plutôt partie de l'ordre naturel des événements. Un instant pareil est dépeint dans L'ingénu et Angola (numéros 2 et 3), pourtant, la surprise de ceux qui se découvrent espionnés prend la place d'une exposition ignorée et, par conséquent, insoucieuse.[14] Dans ces deux dernières gravures, le sexe des personnages se dérobe aux yeux du lecteur grâce à la perspective choisie par le dessinateur qui évite le nu frontal. Toutefois, quoique le nu frontal ne soit pas montré au lecteur, il l'est souvent au voyeur de l'histoire. Dans une variation du même thème (numéro 1), les organes sexuels des personnages dépeints, bien qu'exhibés directement, demeurent dépourvus de détails, contrastant ainsi avec le corps montré dans les gravures pornographiques, où chaque détail est exacerbé, soigneusement dessiné et décrit. Cela étant, il est clair que, dans les trois gravures mentionnées en haut, l'excitation provient de l'action de voir sans être vu et pas nécessairement du corps regardé. Bref, c'est la mise en pratique de la curiosité et la vision de ce qui demeure interdit au toucher qui résulte en plaisir. Cette expression subtile du plaisir communiquée par l'écriture reste ce que l'illustrateur essaie de saisir en image.

Un autre élément du texte souvent choisi pour devenir illustration est celui où la femme endormie est observée, sans le savoir, par un curieux. Cette fois-ci, le corps partiellement déshabillé remplace le nu total. La vulnérabilité de celles qui dorment ajoute un sentiment d'omnipuissance à l'*omnivoyance* ressentie par le personnage qui regarde une scène de bain. Alors, il n'est pas rare que la femme endormie soit ensuite violée par le voyeur, comme on lit, par exemple, dans la lettre XCVI des Liaisons dangereuses, où le vicomte de Valmont s'empare de Cécile Volanges malgré sa résistance initiale. Dans Les liaisons dangereuses, le passage transformé en gravure (numéro 4) n'est pas celui de la séduction ou du viol, mais le moment qui le précède, c'est-à-dire, celui du voyeurisme et de la convoitise.[15] Un passage similaire a été choisi par l'illustrateur d'Angola: la seule différence est que l'acte sexuel n'a pas suivi l'observation de Zobéïde, la femme endormie (numéro 5).[16] D'ailleurs, si dans la scène de bain le curieux demeure physiquement éloigné de sa proie, dans celle de la sieste il n'y pas de barrières tangibles entre l'un et l'autre. Dormeuse et voyeur se trouvent dans un même espace et rien ne s'interpose entre leurs corps. Il se peut cependant que le sommeil serve de masque au désir féminin, agissant comme une façon d'avoir de la jouissance physique et de sauvegarder sa dignité à la fois, car, comme le dit Stewart:

> Every form of such representation is *in form* a symbolic rape, but behind that form may lie another contrivance, namely, that of the woman who would rather be presumed upon or taken by force than give herself overtly. (190)

En guise de conclusion, il est essentiel de dire que la parenté thématique entre les textes appelés *philosophiques* de l'Age des Lumières mettent en relief une gamme de préoccupations qui caractérisaient la littérature et la pensée de l'époque. Le salut du corps au détriment de l'âme, le plaisir qui provient directement de l'exercice des sens, la critique des institutions qui veulent empêcher la jouissance physique et contrarier ainsi les impulsions naturelles, l'esprit progressiste et libérateur, tout cela se réalise de façons multiples, mais assemblées sous l'égide d'un même projet. La quête de bonheur reste impossible sans qu'elle soit précédée de l'affranchissement des anciennes croyances et de la validation du corps matériel et sexuel. Bref:

> lorsqu'on s'écarte du dualisme cartésien pour réduire l'homme à la pure matérialité, le côté physique de l'existence prend une importance presque démesurée ... l'homme est pratiquement contraint de prendre le plus grand soin de son corps et de lui procurer un maximum de bien-être. (Fischer, 410)

L'écriture obscène des Lumières demeure ainsi contemporaine des premières investigations physiologiques de la sexualité humaine et elle ose proposer la dissociation entre amour, mariage et plaisir. Leur lecture nous permet en outre d'enquêter un système de pensée émancipateur et un projet de validation du corps qui se déploiera tout au long du XIXe siècle. D'ailleurs, la pornographie s'associe au mouvement révolutionnaire de la fin du siècle, car la liberté et l'égalité au lit ont animé le désir de jouir des mêmes droits en société. Enfin, le texte obscène est devenu un instrument important dans la divulgation des principaux courants philosophiques des Lumières: sensualisme et matérialisme. En somme, de nos jours, l'étude des romans pornographiques du XVIIIe siècle se révèle fondamentale pour ceux qui veulent comprendre à fond les idées-clés répandues par les philosophes et écrivains d'alors. Une fois sorti de l'Enfer de la Bibliothèque Nationale, le corps triomphant des récits pornographiques des Lumières a trouvé une place irrévocable dans la culture du XXe siècle.

NOTES

1 Dans le contexte du voyeurisme, le télescope peut être lu métaphoriquement comme l'organe sexuel masculin, car les deux servent à *pénétrer* l'intimité de quelqu'un. Le contacte sexuel dévié à la vue, toutefois, transforme le regard du voyeur en viol (surtout parce que le télescope confère une super-puissance aux yeux). La personne espionnée (ici Julie), ignorante des yeux qui l'observent en cachette, est ainsi victime de privautés non-autorisées.

2 Jean-Jacques Rousseau, Les rêveries du promeneur solitaire (Paris: GF-Flammarion, 1964).

3 Denis Diderot, Les bijoux indiscrets (Arles: Actes Sud, 1995).

4 Voltaire, Candide ou l'optimisme (Paris: Bordas, 1982).

5 Donatien-Alphonse-François de Sade, La philosophie dans le boudoir (Paris: Bookking International, 1994.

6 Cité par Paul Hazard, La pensée européenne au XVIIIe siècle (Paris: Boivin & Cie, 1946) 201.

7 Lucienne Frappier-Mazur, Writing the Orgy: power and parody in Sade (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996) 3.

8 Caroline Fisher, "Les aspects philosophiques de la littérature érotique," La Philosophie clandestine à l'âge classique (Paris: Universitas/Oxford: Voltaire Foundation, 1997): 405-412.

9 Denis Diderot, Jacques le fataliste (Paris: Garnier-Flammarion, 1970) 206.

10 Françoise de Graffigny, Lettres d'une Péruvienne (New York: The Modern Language Association of America, 1993) 27.

11 Illustrations tirées des ouvrages ci-après:

Alexandre de Masson de Pesay, Zélis au bain (Geneva, n.d., 1763).

Anne Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus, Oeuvres badines complètes, 13 vols. (Amsterdam et Paris: Visse, 1787).

Voltaire. "L'Ingénu," Collection complète des oeuvres de Voltaire (Genève: Cramer, 1768-1771).

La Morlière, Jacques Rochette de. Angola, 2 vols. (Agra, 1751).

12 Wendy Steiner, The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting (Chicago: University of Chicago Press, 1982) 141.

13 Gravure de Zélis, par Eisen/De Longueil. Voir Stewart, 153.

14 Gravure de l'ingenu, par Monnet/Deny, voir Stewart 161.
Gravure d'Angola, par Eisen/Tardieu, voir Stewart 162.

15 Gravure des Liaisons dangereuses, par Gérard/Masquelier, voir Stewart 198.

16 Gravure d'Angola, par Eisen/Aveline, voir Stewart 191.

Illustration numéro I

Illustration numéro II

Illustration numéro III

Illustration numéro IV

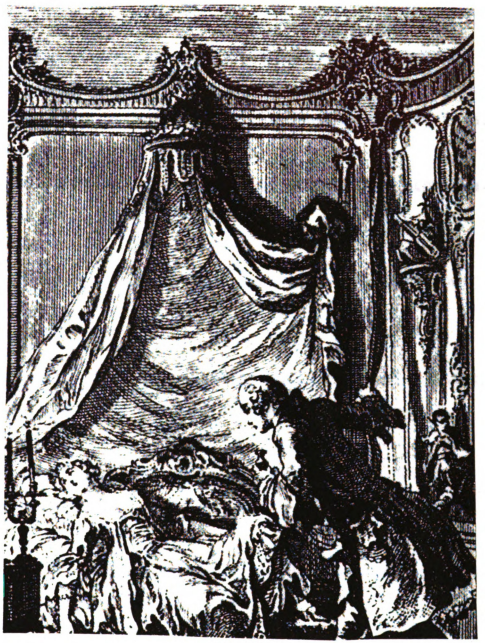

Illustration numéro V

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires:

anonyme, "Dom Bougre, le portier de Chartreux," Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle, vol. I, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, vol. 3. Paris: Fayard, 1985.

Alexandrian, Sarane. Histoire de la littérature érotique. Paris: Seghers, 1988.

Bakhtin, Mikhail. Rabelais and his World. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford, New York: Oxford UP, 1990.

Bayle, Pierre. Sur les obscénités. Bruxelles: Gay et Doucé, 1879.

Blanc, Olivier. Les libertines: plaisir et liberté au temps des Lumières. Paris: Perrin, 1997.

Boyer, Jean-Baptiste de (?). "Thérèse philosophe, ou mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Eradice," Romans libertins du XVIIIe siècle. Paris: Robert Laffont, 1993.

Brewer, Daniel. "Ordering Knowledge," New History of French Literature. Hollier, Denis, ed. Cambridge: Harvard UP, 1994: 447-455.

Camus, Michel. Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle, vol. I, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, vol. 3. Paris: Fayard, 1985.

Carter, Angela. The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography. New York: Pantheon, 1988.

Cassirer, Ernst. The Philosophy of the Enlightenment. Boston: Beacon P, 1962.

Crébillon fils. Les égarements du coeur et de l'esprit. Paris: Flammarion, 1985.

---. "Tableaux des moeurs du temps dans les différents âges de la vie," L'oeuvre de Crébillon fils, v 1. Paris: Bibliothèque des Curieux, 1911.

Darnton, Robert. Bohème littéraire et révolution: le monde des livres au XVIIIe siècle. Paris: Gallimard, 1982.

---. The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France. New York, London: W.W. Norton, 1995.

---. "Sex for Thought," The New York Review of Books; 1994 Dec 22, 41 nº21: 65-74.

Day, Gary. "Looking at Women: notes toward a theory of porn," Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature. London: MacMillan, 1988: 83-100.

--- & Clive Bloom, ed. Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature. London: MacMillan, 1988.

Diderot, Denis. Jacques le fataliste. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

---. La religieuse. Paris: GF-Flammarion, 1968.

Didier, Béatrice. Le siècle des Lumières. Paris: MA Editions, 1987.

Findley, Paula. "Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy," The Invention of Pornography. New York: Zone, 1993: 49-108.

Foucault, Michel. Histoire de la sexualité, vol.I. Paris: Gallimard, 1976.

Fougeret de Monbron. Margot la ravaudeuse. Paris: Zulma, 1992.

Frappier-Mazur, Lucienne. "Truth and the obscene word in Eighteenth-Century French Pornography," The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800. New York: Zone, 1993: 203-21.

Freud, Sigmund. "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis," Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol X. London: Hogarth P, 1955.

---. "Three Essays on Sexuality," Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol.VII. London: Hogarth P, 1956.

Gaillard, Françoise. "La représentation comme mise en scène du voyeurisme," Revue des sciences humaines 154 (1974, vol. 2).

Gay, Peter. Age of Enlightenment. New York: Time Inc, 1966.

Goulemot, Jean Marie. Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle. Aix-en Provence: Alinea, 1991.

Gubar, Susan. "Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation," Critical Inquiry 13-14 (summer, 1987): 412-41.

Guiraud, Pierre. Dictionnaire historique, stylistique, théorique, étymologique, de la littérature érotique. Paris: Payot, 1978.

Hazard, Paul. La pensée européenne au XVIIIe siècle Paris: Boivin & Co., 1946.

Huer, Jon. Art, Beauty and Pornography. Buffalo, New York: Prometheus, 1987.

Hunt, Lynn (ed.). The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800. New York: Zone, 1993.

Ivker, Barry. An Anthology and Analysis of 17th and 18th Century French Libertine Fiction. Ann Arbor: University Microfilm International, 1977.

Jacob, Margaret C. "The Materialist World of Pornography," The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800. New York: Zone, 1993: 157-202.

Josephs, Herbert. "Diderot's La religieuse: libertinism and the dark cave of the soul," MLN 91 (1976): 734-55.

---. "Le paysan parvenu: satire and the fiction of innocence," French Forum, vol.5 (1980): 22-9.

Kraakman, Dorelies. "Reading Pornography Anew: A Critical History of Sexual Knowledge for Girls in French Erotic Fiction, 1750-1840," Journal of the History of Sexuality 4 (April, 1994): 517-548.

Laclos, Pierre Choderlos de. Les liaisons dangereuses. Paris: Flammarion, 1981.

Lee, Vera. Love and Strategy in the Eighteenth-Century French Novel. Cambridge, Massachusetts: Schenkman, 1986.

Malesherbes. "Mémoires sur la librairie et sur la liberté de presse", North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 213 (s.d.).

Marchand, Henry L. The French Pornographers. New York: Book Awards, 1965.

Michelson, Peter. Speaking the Unspeakable: a Poetics of Obscenity. New York: SUNY P, 1993.

Molière. Le Tartuffe. Paris: Larousse, 1965.

Moravia, Alberto. "Eroticism in Literature," Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature. New York: Macmillan P, 1970.

Nerciat, Andréa de. "Les Aphrodites ou fragments thalipriapiques pour servir à l'histoire du plaisir," L'oeuvre du chevalier Andrea de Nerciat, v.2. Paris: Bibliothèque des Curieux, 1910.

---. Le diable au corps. Paris: l'Or du Temps, 1969.

---. "Le doctorat impromptu," L'oeuvre du chevalier Andrea de Nerciat, collection Les Maîtres de l'Amour. Paris: Bibliothèque des Curieux, 1910.

Norberg, Kathryn. "The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette," The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800. New York: Zone, 1993: 225-52.

O'Neal, John C. The Authority of Experience: Sensationist Theory in the French Enlightenment. Philadelpia: Pennsylvania State UP, 1996.

Pia, Pascal. Les livres de l'Enfer, bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVIe siècle à nos jours. Paris: C. Coulet et A. Faure, 1978.

Pond, Lily and Richard Russo (ed.). Yellow Silk: Journal of Erotic Arts. New York: Harmony Books, 1990.

Reichler, Claude. "La représentation du corps dans le récit libertin," Eros philosophe: discours libertin des Lumières. Paris: Honoré Champion, 1984: 73-82.

Restif de la Bretonne, Nicolas Anne Edme. Le pornographe ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées, oeuvres de Restif de la Bretonne. Paris: Bibliothèque des Curieux, 1911.

Riquetti, Honoré-Gabriel (comte de Mirabeau). Le libertin de qualité ou ma conversion. Paris: Editions d'Art, 1928.

---. Le rideau levé ou l'éducation de Laure. Milan: Edizioni Europee, 1969.

Rousseau, G.S. & Roy Porter. Sexual Underworlds of the Enlightenment. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988.

Rustin, Jacques. Le vice à la mode. Paris: Ophrys, 1979.

Shattuck, Roger. Forbidden Knowledge: from Prometheus to Pornography. New York: St. Martin's P, 1996.

Sontag, Susan. "Representing Pornography: Feminism, Criticism and Depictions of Female Violation," Critical Inquiry 13/4, (Summer, 1987) 712-741.

Spencer, Samia I. "Women and Education," French Women and the Age of Enlightenment. Bloomington: Indiana UP, 1984: 83-96.

---, ed. French Women and the Age of Enlightenment. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Starobinski, Jean. L'oeil vivant. Paris: Gallimard, 1961.

Steiner, Wendy. The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting. Chicago: U of Chicago P, 1982.

Stewart, Philip. Engraven Desire, Eros, Image and the Text in the French Eighteenth Century. Durham and London: Duke UP, 1992.

Tarczylo, Théodore. "From Lascivious erudition to the history of mentalities," Sexual Underworlds of the Enlightenment. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988.

Viguerie, Jean de. Histoire et dictionnaire du temps des Lumières, 1715-1789. Paris: Robert Laffont, 1995.

Wagner, Peter. Eros Revived: Erotica of the Enlightenment in England and America. London: Secker & Warburg, 1988.

Dictionnaires utilisés:

Le grand Robert de la langue française.

Trésor de la langue française.

Nouveau dictionnaire analogique Larousse.

Dictionnaire universel de Furetière.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Neufchâtel: Samuel Fauché & Co., 1765.

Sources secondaires:

Armstrong, Nancy. "The Pornographic Effect: A Response," The American Journal of Semiotics 7 (1990).

Atkins, John. Sex in Literature. London: Calder and Boyars, 1970.

Bachmann, Albert, Censorship in France from 1715 to 1750: Voltaire's Opposition. New York: Institute of French Studies, 1934.

Bataille, Georges. Death and Sensuality -- A Study of Eroticism and Taboo. New York: Walker, 1962.

Bernheimer, Charles. Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989)

Brooks, Peter. The Novel of Worldliness. Princeton: Princeton UP, 1969.

Burgess, Anthony. "What is Pornography?" Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature. New York: Macmillan P, 1970: 4-8.

Crocker, Lester G, ed. The Age of Enlightenment. New York: Walker & Co., 1969.

Darnton, Robert. "Trade in Taboo; the Life of a Clandestine Book Dealer in Prerevolutionary France," The Widening Circle: Essays on the Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe. Philadelfia: U of Pennsylvania P, 1976: 11-86.

DeJean, Joan. "The Politics of Pornography: *l'Ecole des Filles*," The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800. New York: Zone, 1993: 109-23.

Démoris, René. "Esthétique et libertinage: amour de l'art d'aimer," Eros philosophe: discours libertin des Lumières. Honoré Champion: Paris, 1984: 149-61.

Flandrin, Jean-Louis. Le sexe et l'occident: évolution des attitudes et des comportements. Paris: Seuil, 1981.

Frappier-Mazur, Lucienne. Writing the Orgy: Power and Parody in Sade (Philadelphia: U of Pennsylvania, 1996.

Goldsmith, Elizabeth C., ed. The Female Voice. Boston: Northeastern UP, 1989.

Haag, Ernst van den, "A Case for Pornography is a Case for Censorship and Vice Versa," Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature. New York: Macmillan P, 1970: 122-30.

Henriot, Émile. Les livres du second rayon, irréguliers et iibertins. Paris: "Le Livre," 1926.

Hoffmann, Paul. La femme dans la pensée des Lumières. Strasbourg: Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1977.

Humm, Maggie. "Is the Gaze Feminist? Pornography, Film and Feminism," Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature. London: Macmillan P, 1988: 69-82.

Hunt, Lynn (ed.). Eroticism and the Body Politic. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1991.

---, "Pornography and the French Revolution," The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800. New York: Zone, 1993: 301-39.

Kelly, Dorothy. Telling Glances: Voyeurism in the French Novel. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 1992.

Kendrick, Walter. The Secret Museum: Pornography in Modern Culture. New York: Penguin, 1987.

Laqueur, Thomas. Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge, MA: Harvard UP, 1990.

Laroch, Philippe. Petis-maîtres et roués: évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle. Québec: PU Laval, 1979.

Maccubbin, Robert, ed. It is Nature's Fault: Unauthorized Sexual Behavior During the Enlightenment New York: Cambridge UP, 1987.

Mauzi, Robert. L'idée du bonheur au XVIIIe siècle. Paris: Armand Colin, 1960.

Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures. Bloomington: Indiana UP, 1989.

Perkins, Michel. The Secret Record: Modern Erotic Literature. New York: William Morrow and Co., 1976.

Rose, Jacqueline. Sexuality in the Field of Vision. Londres: Verso, 1986.

Sontag, Susan. "The Pornographic Imagination," Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature. New York: Macmillan P, 1970: 131-69.

Starobinski, Jean. L'Invention de la liberté. Paris: Flammarion, 1987.

Thomas, Donald. A Long Time Burning. New York: Praeger, 1969.

Viallaneix, Paul & Jean Ehrard (org.). Aimer en France: 1760-1860. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1980.

Wagner, Peter. "The Discourse on Sex -- or Sex as Discourse: eighteenth-century medical and paramedical erotica," Sexual Underworlds of the Enlightenment. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988: 46-68.

MICHIGAN STATE LIBRARIES
3 1293 02207 4425