

UNIVERSITE DE LEIDEN

Le libertinage et le rire

L'évolution de la critique du comique dans le roman libertin du XVIIIe siècle



Alice Rieuf
S1434918
alicerieuf@yahoo.fr

Mémoire de recherche en Littérature

Sous la supervision des professeurs **S. Houppermans** et **P.J. Smith**

2016-2017

Table des matières

Corpus	0
Introduction	2
Présentation.....	6
Qu'est-ce que le libertinage au XVIII ^e siècle ?.....	6
Etymologie et sémantique	6
Le genre libertin existe-t-il ?	8
PARTIE I	12
Le libertinage est-il un genre sérieux ?	12
Introduction	14
Chapitre 1.....	16
La littérature libertine, un divertissement au XVIII ^e siècle.....	16
Le roman libertin à la mode.....	16
Lecture privée, lecture publique.....	18
Chapitre 2.....	20
Un discours sérieux sur la sexualité hier et aujourd'hui.....	20
L'évolution du discours sur la sexualité	20
Sade se lit avec sérieux au XX ^e siècle	24
L'autocritique des auteurs libertins	31
Chapitre 3.....	34
Un exemple : la légèreté au service de la profondeur dans <i>Les Bijoux Indiscrets</i>	34
Conclusion.....	39
PARTIE II	40
Peut-on parler d'un humour libertin ?.....	40
Introduction	42
Chapitre 4.....	46
La théorie du rire et le libertinage	46
Le rire est détachement et supériorité pour Hobbes et Baudelaire.....	46
Freud et le rire comme impulsion du libertinage	47
Le Witz.....	47
L'humour.....	48
Bergson et la fonction sociale du rire	49
Chapitre 5.....	52

Le rire du libertin.....	52
La corporéité du rire libertin.....	52
La domination par le rire.....	53
Chapitre 6.....	56
Le roman libertin pousse-t-il au rire? Un recensement des codes de l'humour libertin de Crébillon au Marquis de Sade	56
Le plaisir du langage - Jouer avec les mots	56
Préfaces et connivence avec le lecteur.....	59
Ironie : Parodie et satire	61
Le grotesque et l'absurde	63
L'humour noir	66
Représentation et Iconographie	68
Conclusion.....	73
Partie III.....	76
Une nouvelle lecture « ironique » du libertinage	76
Introduction	78
Chapitre 7.....	82
Une lecture ironique	82
Le postmodernisme et le pouvoir du lecteur.....	82
L'ironie postmoderne et liberté d'interprétation.....	84
L'ironie postmoderne comme outil interprétatif	84
Le détachement intellectuel	86
Chapitre 8.....	92
L'ironie est une question de contextes.....	92
Chapitre 9.....	98
Sade et la lecture désensibilisée	98
Conclusion.....	103
Conclusion générale.....	106
Bibliographie	110
Sources primaires.....	110
Sources secondaires.....	110
Sites internet.....	115
Table des illustrations	115
Remerciements.....	116

Corpus

Crébillon, Claude Prosper Jolyot de et Trousson, Raymond. *Les Égarements Du Cœur Et De L'esprit* (1736). Dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*. Paris : Laffont, collection Bouquins, 1993.

Diderot, Denis et Assézat, Jules. *Les Bijoux Indiscrets* (1748). Paris : Classiques Garnier. 1928.

Nerciat, André Robert Andréa de et Trousson, Raymond. *Félicia, ou Mes Fredaines* (1775). Dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*. Paris : Laffont, collection Bouquins, 1993.

Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme. *La Paysanne pervertie ou les Dangers de la ville* (1784). Paris : Edition Flammarion, collection GF n.253, 1999

Sade, Donatien Alfonse François de et Delon. Michel. *'Justine ou les Malheurs de la Vertu'*, dans *Sade Œuvres* Tomell. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995

Les textes choisis comme corpus couvrent l'intégralité du XVIII^e siècle et illustrent une évolution de la conception du libertinage en France au cours du temps. Le libertinage est d'abord courtois avec Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777), puis polisson avec Andréa de Nerciat (1739-1800), philosophique avec Denis Diderot (1713-1784), populaire avec Nicolas-Edme Restif de la Brotonne (1734-1806), et enfin, pervers avec Donatien Alfonse de Sade (1740-1814). Des noms comme Crébillon, Sade ou Diderot soient connus de facto. Ce corpus mettra en lumière des auteurs moins célèbres et par conséquent moins étudiés. Il participera ainsi à leur reconnaissance. D'autre part ce panel d'auteurs permettra d'observer les variations de l'humour dans le libertinage. Crébillon est intéressant, car il lance la mode du libertinage. Il pose donc les bases du genre et crée un type d'humour que l'on retrouvera dans de nombreux romans et que l'on peut qualifier « d'humour libertin ». Diderot, esprit vif et visionnaire permet d'observer un « humour didactique » au service de la popularisation d'idées et de philosophies nouvelles. L'humour de Nerciat permet d'affiner la différence entre le rire du personnage et celui du lecteur libertin. Il cultive, en effet, dans son roman *Félicia*, un ton léger inimitable, qui se prête à la lecture dédramatisée et divertissante du libertinage. Restif quant à lui, entretient un rapport complexe avec la morale de son temps, il permet donc de mettre en question la faculté aseptisante de l'humour dans les textes érotiques. Sade qui nous occupera tout particulièrement dans ce mémoire, a un rapport complexe à l'humour qui, d'une part est extrêmement présent dans une satire presque constante et d'autre part bannit des scènes qui demandent une détente comique. Son extrême sérieux en matière d'érotisme le rend vulnérable aux rires. Ainsi, la richesse humoristique de tous ces textes permet d'appréhender l'humour libertin d'un

siècle entier, et de poser diverses problématiques, quant à la nature de l'humour libertin, de l'humour du lecteur et du rapport de certains auteurs particuliers à l'humour.

Introduction

Que dirait le sexe d'une femme s'il pouvait parler ? Voilà une question à laquelle Diderot répond avec enthousiasme et en latin dans son premier roman libertin, *Les Bijoux Indiscrets*. Bon vivant et libertin, Diderot incarne l'esprit vif et espiègle de ce genre né de l'atmosphère ardente de la Régence. La franche gaité qui s'épanouit à cette époque contraste sévèrement avec les réjouissances codifiées et guindées à la cour du précédent souverain. Sous le règne absolutiste de Louis XIV, l'individualité n'est pas permise, les attitudes et les interactions à la cour sont donc normées. A la fin du siècle, Louis XIV plus âgé devient austère sous l'influence de Mme de Maintenon ; cette austérité à la cour est également imposée à la France. Ce climat absolutiste favorise des dissensions intellectuelles, dont les acteurs sont appelés libertins. A la mort de Louis XIV en 1715, les codes et les mœurs se relâchent et le siècle vit une explosion de liberté. La Régence entre 1715 et 1723 voit à sa tête le jouisseur Philippe d'Orléans. La Régence est l'époque de la débauche. Apparaît un éventail de types libertins, le roué, le petit maître et la petite maîtresse, etc. Louis XV, dit 'le bien aimé', prend en 1723 sa place sur le trône de France. Les mœurs se relâchent sous le règne de ce 'bon' roi passablement folâtre. En outre, la France connaît un fort développement et une modernisation économique, ce qui explique l'allégresse nationale de cette époque.

Il est temps, après ce succinct examen historique du libertinage, de préciser qu'une simple introduction ne suffirait pas pour définir le terme de *libertin*. C'est pourquoi nous y consacrerons un chapitre entier de ce mémoire. Pour l'instant je soulignerai que le libertinage prend tant de visages au cours du siècle qu'aucun critique n'est parvenu à en peindre un portrait à la fois parfaitement inclusif et parfaitement cohérent. Cependant le problème du genre libertin ne nous occupera pas longtemps, ce qui nous intéresse ici, c'est de mettre en exergue la « comicité »¹ dans ces romans, ses caractéristiques, sa fonction et enfin sa réception.

La « Gaité Française » du XVIIIe siècle se traduit dans les romans sous la forme d'un humour débridé, que l'on retrouve bien entendu dans la littérature libertine. L'humour est si présent qu'il devient une part essentielle de la lecture de ce genre. On trouve de l'humour sous la forme de jeux de mots dans tous les romans, il est présent dans les aventures cocasses de leurs personnages et surtout tissé dans le style ironique, parodique, grotesque ou hyperbolique de n'importe quel auteur libertin. Le fait que cette littérature puise si profondément dans le répertoire humoristique m'incite à penser que ces romans ne devaient pas être lus avec grand sérieux au XVIIIe siècle. Bien que la littérature

¹ Y. Girod cité dans Y. Bellenger 1983, p. 161.

libertine soit chargée de propos graves, tels l'exposition de philosophies diverses, ou encore la transgression de la morale du XVIII^e siècle, je pense que l'on peut argumenter que les lecteurs riaient, comme on peut rire aujourd'hui à la lecture de ces ouvrages. Cependant, au cours de mes lectures, j'ai remarqué que fort peu de critiques se sont intéressés de près à cet aspect comique de la littérature libertine qui me paraît pourtant fondamental. Je pense que l'étude de la littérature s'est préoccupée essentiellement de deux autres pôles. D'une part la critique s'est évertuée à élever le roman libertin au-dessus de sa mauvaise réputation en en extrayant les idées « sérieuses », et d'autre part elle s'est focalisée sur l'érotisme et la pornographie. *Je propose donc dans ce mémoire de rendre à l'humour la place et la valeur qu'il mérite dans l'étude de la littérature libertine, aussi bien pour le lecteur du XVIII^e siècle que pour celui du XXI^e.*

Aujourd'hui, la littérature libertine a quelque peu perdu de sa capacité choquante. Le lecteur contemporain étudie ces textes avec une distance critique et, bien que toujours sensible à l'humour que les auteurs du XVIII^e siècle ont intentionnellement placé dans leurs écrits, il trouve de nos jours matière à rire dans d'autres aspects de la littérature libertine. Mon objectif est de lire les textes avec les codes humoristiques contemporains, qui ont évolué depuis le XVIII^e siècle, et d'observer comment la décontextualisation des œuvres peut transformer en humour des passages de ces ouvrages, que leurs auteurs n'avaient pas chargés d'un sens comique. Ce procédé ajoutera encore un degré de lecture de l'humour dans les textes libertins et augmentera d'autant la valeur humoristique de ces derniers. Pour ce faire, je m'appuierai sur des critiques de l'ironie telle que Linda Hutcheon pour montrer les nouvelles formes d'humour issues de cette décontextualisation. *Je voudrais par conséquent offrir une manière différente, plus humoristique, de lire la littérature libertine, en reconnaissant sa valeur divertissante d'origine et en explorant le comique que l'évolution des habitudes de lecture de l'humour a fait apparaître dans ces textes entre hier et aujourd'hui.*

En quelques mots, je voudrais montrer dans ce mémoire l'importance et la valeur de l'humour dans la littérature libertine du XVIII^e siècle en me basant sur les pratiques de lecture de l'humour au XVIII^e siècle et sur la nouvelle perspective que donne à ces textes une lecture contemporaine.

Il est important de préciser dès le début de ma méthodologie, que ce mémoire concerne davantage la lecture critique des textes que les textes eux-mêmes. Que mon lecteur ne s'étonne donc pas de voir peu de commentaires de textes, mais plutôt l'étude détaillée des lectures du libertinage qu'ont fait les divers courants critiques du XVIII^e au XXI^e siècle. L'attention sera portée sur l'évocation, ou non de l'humour libertin dans ces textes critiques. Ce mémoire compte donc tracer et analyser l'histoire de la critique de l'humour dans le libertinage. Ce mémoire s'organisera alors en suivant la

chronologie de l'histoire de la critique, démarrant au XVIII^e siècle et se terminant par une lecture postmoderne de la littérature libertine.

D'autre part on pourrait être surpris de la place importante que prend la théorie dans ce mémoire. Je pense cependant, qu'il serait impossible d'étudier des textes critiques sans avoir notion de grands mouvements théoriques pertinents. Référons-nous notamment aux théories du rire ou au discours sur la sexualité, thèmes fondateurs du libertinage. Ces passages conceptuels permettront d'abord de placer la critique dans un cadre ou un courant théorique, ce qui aidera une compréhension plus profonde du travail critique du texte littéraire d'origine. Nous devons ensuite nous imprégner des subtilités de ces diverses théories pour relire les critiques du libertinage, en cherchant à nuancer leurs propos par une lecture plus personnelle. Cela permettra de prendre dans ce mémoire une position qui tienne compte de l'importance de l'histoire de la critique tout en cultivant une interprétation individuelle des textes étudiés, qu'ils soient les textes libertins d'origine ou leur interprétation critique.

Pour y parvenir, je devrai d'abord comprendre comment le libertinage est lu, aussi bien au XVIII^e siècle qu'aujourd'hui. Il s'agira de vérifier dans la première partie, l'intuition à l'origine de ce mémoire, à savoir que la littérature libertine est lue de façon trop sérieuse. Ceci implique de centrer notre intérêt plus sur l'histoire de la lecture de ces romans que sur l'histoire du genre libertin lui-même. Dans un premier temps, j'effectuerai donc un travail d'archive pour retrouver des témoignages de lecture de romans libertins par leurs contemporains. Je me focaliserai ensuite sur le travail socio historique et philosophique de Michel Foucault, qui retrace avec justesse l'évolution du discours critique sur la sexualité. Il faudra alors terminer en confrontant les théories au texte réel.

Après avoir compris et potentiellement nuancé la façon dont est lu et pourrait être lu un texte libertin, il sera essentiel de regarder précisément ce qui constitue l'humour libertin. Je ne saurai faire cette démonstration sans étudier en premier lieu ce qu'est l'humour. Je baserai cette analyse sur trois œuvres principales, qui couvriront les mécanismes philosophiques, psychologiques et sociaux de l'humour :

Le *Léviathan* (1651) de Hobbes, d'abord pour son interprétation morale du rire qui a influencé en grande part la lecture de l'humour au XVIII^e siècle.

Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient (1905) de Freud et ses réflexions sur le Witz, pour comprendre les mécanismes psychiques de l'humour. Et finalement

Le Rire (1900) de Bergson, puisqu'il offre la description la plus complète et pratique de la « mécanique » de l'humour.

Dans un deuxième temps, il me faudra recentrer mon étude sur l'humour libertin au XVIII^e siècle. Il faudra alors nuancer deux types d'humour libertin, celui du personnage et celui du lecteur. Pour le rire du personnage libertin, je me baserai sur de rares et précieux chapitres issus d'ouvrages modernes de spécialistes de l'humour au XVIII^e siècle, comme l'indispensable livre d'Anne Richardot, *Le Rire des Lumières* (2002). Enfin, pour me fixer plus rigoureusement encore sur le rire du lecteur libertin, j'examinerai mon corpus de près, pour observer en particulier la manière dont l'humour est exprimé dans ces ouvrages libertins. Cette dernière étude prendra une approche formaliste pour étudier le système sémiotique qui constitue l'humour dans ces textes. Il me faudra vérifier quelles sont les divergences et les similitudes humoristiques de mon corpus, dans l'espoir de pouvoir offrir un exemple textuel d'un système de l'humour libertin. Mon approche sera cette fois plus linguistique, puisque je chercherai à comprendre le fonctionnement de l'humour libertin en tant que système linguistique commun aux textes de mon corpus. Cela me permettra de proposer une grille de lecture grâce à laquelle le lecteur pourra aborder une multitude de textes libertins.

Finalement je ferai progresser mon étude jusqu'au XXI^e siècle en proposant une lecture postmoderne de mon corpus. Je voudrais décontextualiser les textes que, jusqu'à présent, nous aurons lus dans leur contexte d'époque. Une lecture contemporaine de ces ouvrages les dépouillera de leur valeur transgressive, et exposera un humour inattendu, écarté dans l'ombre des théories philosophiques et l'idéologie de ces romans, qui furent prises au sérieux au cours des siècles passés. Pour ce faire, je m'inspirerai de l'étude de l'ironie de Wayne Booth et Linda Hutcheon, qui permettront de clarifier le contexte culturel dans lequel je me place aujourd'hui. Je puiserai également dans la théorie de l'humour accidentel élaborée par John Philips au sujet de Sade.

Présentation

Qu'est-ce que le libertinage au XVIII^e siècle ?

La notion de roman libertin est très récente. En effet, celui-ci n'apparaît comme genre littéraire que dans des manuels de littérature qui datent souvent de la deuxième moitié du XX^e siècle. Les très nombreux spécialistes, théoriciens et historiens de la littérature libertine sont rarement du même avis quant à une définition du libertinage, et peinent à s'entendre sur les limites de ce genre. Le paysage critique est effectivement divisé sur la question. Certains voient le genre libertin comme un ensemble de textes cloisonnés par des critères bien définis comme la langue, le milieu et le degré d'érotisme. D'autres lui donnent des contours plus flous mais plus inclusifs. Ainsi la question trompeusement simple 'qu'est-ce que le libertinage', ne trouve pas de réponse directe puisque ce champ regroupe des œuvres éparses dans leur type de libertinage - œuvres licencieuses, polissonnes, érotiques ou obscènes - comme dans leur langage, leur thème ou encore leur milieu.

Etymologie et sémantique

Une citation de Paul Valéry, souvent reprise pour sa justesse et sa concision, permettra de situer dès le départ le long cheminement du terme *libertin* de sa première apparition à l'ère romaine, à son acception moderne de pratique sexuelle dissolue.

« A Rome, les hommes libres, s'ils étaient nés de parents libres, s'appelaient ingénus ; s'ils avaient été libérés, on les disait libertins. Beaucoup plus tard on appela libertins ceux dont on prétendait qu'ils avaient libéré leur pensée ; bientôt ce beau titre fut réservé à ceux qui ne connaissaient pas de chaînes dans l'ordre des mœurs. »²

Ainsi, libertin (*libertinus*) est d'abord un terme issu du droit romain pour désigner un esclave affranchi par opposition à un homme né libre (*ingenus*). De la même manière, Raymond Trousson et Valérie van Crugten-André tracent tous deux une description similaire de l'évolution des termes : *libertin* et *libertinage*.

Le terme *libertin* apparaît en français dans une traduction de la Bible en 1477 puis en 1523 dans une autre traduction pour désigner une secte d'affranchis juifs (*synagoga libertinorum*) qui contestent l'enseignement du diacre Etienne. Le terme *libertin* est donc très tôt associé à un statut de contestataire intellectuel. Calvin est le premier à utiliser le terme directement en français et le publie

² P. Valéry cité dans R. Trousson 1993, p. 2.

dans son traité *Contre la secte phantastique et furieuse des libertins qui se nomment spirituels* (1545). Il désigne ainsi un groupe d'anabaptistes issus de sectes protestantes, qu'il accuse d'une interprétation trop libre de la parole divine et de dépravation. Ainsi dès le XVI^e siècle, le déviationnisme religieux est lié au déviationnisme des mœurs. Les nuances s'effaçant progressivement, toute forme de dissidence à l'ordre religieux prend le nom de libertinage. Par association d'idées, libertin devient synonyme d'athée. A cette époque le mot quitte également le cercle religieux pour entrer dans le langage courant, et désigner non seulement les irréguliers mais aussi les gens aux mœurs dissolues.

Au XVII^e siècle un groupe de jeunes penseurs inspirés par des philosophes antiques comme Démocrite ou Épicure et des esprits de la Renaissance, s'éloigne du dogme sévère préconisé par l'État. C'est eux que l'on appellera les libertins. Bayle, dans son ouvrage *Pensées diverses sur la comète* (1683), met en évidence deux formes de libertinage. Il distingue d'un côté le libertinage d'esprit qui signifie une contestation idéologique au pouvoir ou à l'Église, et de l'autre le libertinage de mœurs qui désigne une conduite libre. Et c'est de cette manière que progressera le sens du terme au XVIII^e siècle, comme l'indique Trousson, «l'esprit fort, le libre penseur deviendront les philosophes et le libertinage désignera [...] toute frivolité ou dérèglement du comportement, évoquera dévergondage et dissipation»³.

Les dictionnaires de la première moitié du XVIII^e siècle définissent le libertin par sa conduite rebelle et son goût excessif de la liberté qui l'empêchent d'accepter les contraintes sociales, sans pour autant qu'il fasse école et se soustraie ouvertement aux règles de la bienséance ; sa pratique de la débauche est également mise en avant. Pendant la seconde moitié du siècle, peu de choses changent. L'Encyclopédie de 1751 définit ainsi le libertinage :

« LIBERTINAGE, s. m. (Mor.) c'est l'habitude de céder à l'instinct qui nous porte aux plaisirs des sens ; il ne respecte pas les mœurs, mais il n'affecte pas de les braver ; il est sans délicatesse, et n'est justifié de ses choix que par son inconstance ; il tient le milieu entre la volupté & la débauche ; quand il est l'effet de l'âge ou du tempérament, il n'exclut ni les talents ni un beau caractère ; César et le maréchal de Saxe ont été libertins. Quand le libertinage tient à l'esprit, quand on cherche plus des besoins que des plaisirs, l'âme est nécessairement sans goût pour le beau, le grand & l'honnête. La table, ainsi que l'amour, a son libertinage ; Horace, Chaulieu, Anacréon étaient libertins de toutes les manières de l'être ; mais ils ont mis tant de philosophie, de bon goût & d'esprit dans leur libertinage,

³ R. Trousson 1993, p. 5.

qu'ils ne l'ont que trop fait pardonner ; ils ont même eu des imitateurs que la nature destinait à être sages.»⁴

Diderot défend donc le libertinage comme une infraction mineure. Il s'agit pour lui d'un phénomène naturel, né de l' « instinct » et qui, tant qu'il reste de bon goût ne constitue pas une entorse grave aux mœurs. Gageons que son propre apport à l'édifice libertin soit pour quelque chose dans cette indulgence.

A la fin du siècle, la notion de libertinage d'esprit a presque disparu au profit du libertinage assimilé à la débauche. Le XIXe siècle ne fait que renforcer cette conception. Malgré ce déplacement de la définition, de nombreuses œuvres libertines du XVIII^e siècle conservent leur héritage du XVII^e siècle et constituent ainsi des textes où « la licence et la débauche flirtent avec la réflexion philosophique »⁵.

Cet examen lexicologique montre donc que le libertinage apparaît très tôt comme un goût du plaisir des sens et de l'activité sexuelle et que cette acception ne fait que s'affirmer au fil du temps. Cependant les dictionnaires ne font curieusement jamais allusion à la mondanité, la bonne compagnie ou l'aristocratie, qui sera comme on le verra bientôt, le contexte le plus retenu pour la pratique du 'libertinage' dans la critique littéraire.

Le genre libertin existe-t-il ?

Voilà bien le problème de cette définition vagabonde. Si le libertinage était sans complexités et ne faisait que décrire les aventures de gens aux mœurs dissolues, le débat sur le sens du terme n'aurait pas lieu d'être. Mais la littérature libertine est suffisamment riche pour que l'on puisse s'interroger sur son sens. Ce regard sur l'étymologie du terme et de ses dérives parvient à mettre en lumière la difficulté de borner le libertinage à telle ou telle définition. La question reste donc entière, que peut-on appeler *roman libertin* ?

Dans sa thèse *Le Roman du Libertinage* (1997), Valérie van Crugten-André retrace le cheminement intellectuel qui a conduit à la définition restrictive du libertinage, « selon des critères qui relèvent davantage de l'impressionnisme que de la rigueur scientifique »⁶. Son enquête la mène à

⁴ Bibliothèque nationale de France (Gallica), Paris, Archives de la linguistique française. Identifiant : ark:/12148/bpt6k50541z, D. Diderot et J. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Volume IX, Paris : Briasson, David, Le Breton Faulche, 1751-1765, p.476.

⁵ V. Van Crugten-André 1997, p. 14.

⁶ *Ibid*, p. 17.

travers des manuels de littérature récents. Ce sont « certains historiens de la littérature et théoriciens qui sont à l'origine de la restriction sémantique du mot libertin et assignent au roman éponyme des personnages, des situations et une expression bien précis. »⁷ Elle relève que c'est la subjectivité de certains auteurs qui tend à enfermer le genre dans des bornes trop étroites. Le champ du libertinage est donc « victime d'une critique a posteriori qui a édicté en règles des constatations imposées par l'étude d'un corpus trop restreint et un souci aigu de la morale qui relègue au rang d'infra littérature des romans jugés contraire à la décence. »⁸

Ainsi au lieu de limiter la notion du libertinage, il serait bon au contraire d'en élargir la portée. La littérature libertine est une pratique « liminale »⁹. Le roman libertin ne se situe jamais dans un genre particulier, mais plutôt sur une ligne entre érotisme et pornographie, entre langage gazé et histoires crues. Il est d'ailleurs rare qu'il conserve tout au long le même ton. Comme Trousson nous le fait comprendre, « l'incertitude sur la notion de roman libertin vient tout naturellement des sens divers qui s'entrecroisent et s'excluent mutuellement : ni roman polisson, ni roman aristocratique ou féodal, ni roman poissard ou crapuleux, ni roman érotique, ni roman pornographique, il peut cependant revêtir tour à tour l'une de ces livrées. »¹⁰

Observons, par exemple, la différence entre le libertinage crapuleux et le libertinage mondain. Le peuple pratique un libertinage plus corporel et moins poseur. Plutôt qu'une façon de se montrer ou de s'amuser d'un effet de mode, le libertinage populaire ou crapuleux est la réponse à des pulsions ou des désirs. Le libertinage crapuleux livre souvent une peinture explicite des mœurs des bas quartiers. Il décrit des filles exploitées, des femmes-objets à la botte des classes dirigeantes ou encore des prostituées ou des femmes qui monnaient leurs charmes pour grimper l'échelle sociale. Le corps est un objet qui se marchande dans cette littérature, mais il est aussi un corps réel, que l'on accepte dans sa physiologie avec ses envies et ses besoins. Cela apparaît très clairement dans *Margot la Ravaudeuse* de Louis-Charles Fougeret de Monbron (1706-1760). L'auteur revendique de façon répétée la corporéité de son héroïne qui deviendra une prostituée et qui dès l'adolescence ressent la naissance du désir : « Je pâmais de rage, d'amour et de désirs : j'avais, en un mot, tous les dieux de Lampsaque dans le corps »¹¹. Le cadre du libertinage mondain, par contre, est celui d'une société close, dirigée par des règles non écrites mais primordiales qui définissent le « bon ton », expression expliquée par Crébillon dans sa préface aux *Égarements*.

⁷*Ibid*, p. 42.

⁸*Ibid*, p. 43.

⁹ J.F Perrin et P. Stewart 2004, p. 29.

¹⁰ R. Trousson 1993, p. 20.

¹¹F. Montbron de 1750, Web.

« C'est un terme, une façon de parler dont tout le monde se sert, et que personne ne comprend. Ce que nous appelons le ton de la bonne compagnie, nous, c'est le nôtre, et nous sommes bien déterminés à ne le trouver qu'à ceux qui pensent, parlent, et agissent comme nous. Pour moi, en attendant qu'on le définisse mieux, je le fais consister dans la noblesse, et l'aisance des ridicules »¹².

La recette lancée par Crébillon, très profitable, sera reprise à foison. A l'inverse du libertinage crapuleux, on voit qu'il existe dans le libertinage mondain une ferme distinction entre l'être et le paraître. Autrement dit une manière de devenir un être social, de projeter une image de soi et non d'être. Ainsi l'objectif des écrivains à la Crébillon est de « transmettre l'image que cette société prétend projeter d'elle-même »¹³ plutôt qu'une description de la vérité. Dans cette littérature les rôles sont marqués : femmes souvent objets de convoitise, inintéressants réceptacles du désir masculin, interchangeables ; hommes souvent ne prenant pas tant plaisir dans la volupté que dans le jeu de l'intelligence et de la domination. Claude-Joseph Dorat (1734-1780), dans *Les Malheurs de l'Inconstance*, par exemple, pousse le vice du Duc de *** jusqu'à l'humiliation de sa conquête : « le succès n'est rien, c'est la publicité que je veux »¹⁴.

Au vu de ces exemples il apparaît que pour comprendre ce qu'est le libertinage, il faut trouver un dénominateur commun à une foule d'œuvres disparates dans leur forme comme leur contenu. Ce point commun, Trousson le situe dans tous les romans qui font de leur préoccupation essentielle « ce qu'il est convenu d'appeler l'amour et les relations entre les êtres »¹⁵. Autrement dit, tous les romans libertins se consacrent d'une manière ou d'une autre aux relations amoureuses ou sexuelles entre les êtres. Finalement, van Crugten-André offre certainement la solution la plus efficace et la plus entière à ce débat. Elle renonce à employer le mot 'libertin' qu'elle juge trop connoté et de parler plutôt de « roman du libertinage », pour proposer une définition qui prend en compte au mieux les points communs de ces romans : « Le roman du libertinage est un roman qui a pour thème principal le récit des aventures galantes et charnelles des personnages quelle que soit leur extraction sociale et quels que soient le style ou la langue utilisés par l'auteur. »¹⁶ En suivant les intuitions de Trousson, elle propose donc une définition qui permet une vision suffisamment large du champ du libertinage pour pouvoir n'exclure aucun auteur et ainsi diversifier et enrichir le genre.

¹² C.P.J. Crébillon 2002, p. 152.

¹³ R. Trousson 1993, p. 28.

¹⁴ C.J. Dorat 2006, p. 323.

¹⁵ R. Trousson 1993, p. 20.

¹⁶ V. Van Crugten-André 1997, p. 42

En observant les différentes manières dont sont représentés le cadre et la nature des « aventures galantes et charnelles », entre bordels et salons, entre jeux de mains et jeux de pouvoir, on peut comprendre pourquoi nous avons choisi d'exploiter dans ce mémoire une définition large du genre libertin. Elle nous permet d'incorporer les nombreuses facettes de ce genre et de les regarder comme des entreprises littéraires égales, sous le signe de l'érotisme et de la liberté.

PARTIE I

Le libertinage est-il un genre sérieux ?

Introduction

Cette première partie cherchera d'abord à comprendre comment la littérature libertine a été lue du XVIIIe au XXe siècle. Et cela, dans l'optique de vérifier la première hypothèse de ce mémoire, à savoir si l'humour, central à ce genre, a été écarté au profit de lectures particulièrement sérieuses du libertinage. Cela sous-entend de mettre en relief la place de l'humour dans le libertinage et ensuite de vérifier les différentes lectures de ce genre. Nous tenterons de valider ou d'invalider cette proposition en observant la chronologie de la lecture du libertinage du XVIIIe au XXe siècle. Nous ne pousserons cependant pas cette démonstration jusqu'au XXIe siècle, car les changements dans les possibilités et les attitudes de lectures sont trop abrupts, et méritent d'être traités en détail dans la dernière partie de ce mémoire.

Le premier chapitre se focalisera sur la façon dont le libertinage a été abordé au XVIIIe siècle. Nous examinerons les ventes et les modes de lecture du libertinage, ce qui indiquera le nombre de personnes qui lisaient ces ouvrages et dans quel contexte ils étaient lus. L'objectif de ce chapitre est de montrer que la lecture originelle du genre libertin n'est pas véritablement sérieuse, mais qu'il s'agit au contraire d'un genre populaire dont la lecture relevait d'un but souvent privé et érogène.

Il s'agira dans le deuxième chapitre de donner le contrepoint de cette approche et de décrire la lecture véritablement sérieuse que les siècles ont fait du libertinage. Nous chercherons les origines de cette lecture sérieuse dans les évolutions du discours sur la sexualité au cours du temps. Nous ne pourrons pas décrire chacun des thèmes qui requièrent une lecture sérieuse, pour cette raison nous n'examinerons que le thème essentiel de la sexualité. C'est pourquoi nous ferons majoritairement appel à Michel Foucault pour expliciter l'évolution idéologique au cours des siècles, dont la critique est le reflet.

Finalement nous allons exposer dans le troisième chapitre l'ambiguïté propre au roman libertin qui permet en vérité une double lecture, souvent simultanée, à la fois sérieuse et humoristique. Les doubles sens reposent souvent sur un discours érotique ou comique mêlé intimement à une philosophie plus profonde. On comprendra que cette hybridité permet de dresser dans le libertinage la « face cachée des lumières »¹⁷ selon l'expression de Miguel Benítez, et que l'humour devient alors un mécanisme défensif pour ces auteurs. Il faudra alors regarder le discours innovateur, rebelle et philosophique cousu dans les pages des romans libertins. Il apparaîtra alors que

¹⁷ M. Benítez, 1996

l'hypothèse n'est pas si aisément validée, mais avec ces recherches vient tout de même la certitude que l'humour est une part essentielle du roman libertin.

Chapitre 1

La littérature libertine, un divertissement au XVIII^e siècle.

« Ah ! Quelle tâche que celle d'un auteur chez un peuple qui se soucie fort peu qu'on l'instruise, mais qui veut sur toute chose être amusé, même dans les matières les plus importantes »¹⁸

Nous avons maintenant une idée plus claire des caractéristiques formelles du genre libertin. Il est temps à présent de nous pencher sur sa réception puisque c'est la façon dont est lu un texte et dont on en parle qui informe sur la valeur qu'on lui porte et le sérieux que l'on y trouve. L'objectif de ce chapitre sera de comprendre quelle lecture faisait le XVIII^e siècle du roman libertin, si cette lecture était humoristique et détachée ou au contraire sérieuse. Cela à son tour donnera une indication sur le ton originel de ces romans ainsi que sur leur possible intention.

Afin d'avoir une vision globale de la lecture que faisait le XVIII^e siècle du roman libertin j'ai voulu l'approcher de deux manières, d'abord de façon factuelle en observant les tendances décrites par les livrets de ventes des libraires, puis plus nuancée avec des témoignages historiques de lectures véritables. Pour cela, je me suis basée sur les paroles des auteurs des romans libertins eux-mêmes, lorsqu'ils dirigent la lecture de leurs ouvrages, car il s'agit bien d'un témoignage de la lecture attendue de ces romans. Ensuite, Darnton, Goulemot et Smith, mes sources principales pour ce chapitre, sont tous trois historiens de la littérature, spécialistes de la lecture du roman illégal au XVIII^e siècle et permettent un regard chiffré et méthodique sur les habitudes de ventes et les conditions de lecture de ces romans au cours du siècle.

Le roman libertin à la mode

C'est un fait que les « publications et gravures obscènes »¹⁹ ont connu beaucoup de succès au XVIII^e siècle. Les travaux de Jean-Marie Goulemot ou Robert Darnton déterminent que ces romans étaient vendus presque en tous lieux, « il n'était guère de place qui fut épargnée. On en vendait dans les lieux de passage comme le Palais Royal, l'entrée des Tuileries, la salle de l'Opéra... »²⁰ Cependant, la rédaction comme la publication de ces ouvrages représentait un danger considérable pour l'imprimeur, l'éditeur et le libraire, sans parler de l'auteur. Pour introduire les textes jusque dans les

¹⁸ D.Diderot cité dans Young, M. Moses 1974, p. 35.

¹⁹ J.M. Goulemot 1991, p. 30.

²⁰ *Ibid*, p. 30.

points de vente, des stratagèmes étaient mis en place, comme placer les folios d'ouvrages libertins entre les folios d'une œuvre légale chez l'imprimeur. Ou encore, les éditeurs engageaient des « assureurs »²¹, des contrebandiers pouvant faire circuler des ouvrages illégaux imprimés à l'étranger jusqu'en France. La protection de l'auteur, hormis l'utilisation d'un alias, requiert des procédés plus littéraires, notamment l'utilisation de l'humour.

Malgré la ferme interdiction de posséder ou de vendre des « mauvais livres », cette littérature était proposée au grand jour et à un public très large puisque d'après Robert Darnton, à environ 40 à 60 sous le volume, les ouvrages interdits étaient à la portée financière de la majorité de la population²². Le livre libertin était vendu jusque dans le Château de Versailles. Une perquisition faite par la police au château en 1769 révèle des ouvrages libertins dans toutes les chambres, « dans les appartements des plus grands seigneurs comme dans la petite chambre du laquais d'un prédicateur »²³. Mais, selon Crébillon, cette popularité s'explique autrement que par l'attrait pécuniaire. Il argumente que sous Louis XV : « la littérature s'est libérée de la morale »²⁴ et « cherche beaucoup plus à plaire qu'à être utile »²⁵. On peut donc repérer un double attrait pour le libertinage. D'abord financier, ce qui permet un élargissement du public des lecteurs, ensuite social, avec un relâchement de la morale et une attirance pour l'interdit et la légèreté, ces deux facteurs faisant du roman libertin une mode très suivie.

Le paysage littéraire du XVIII^e siècle permet de répondre à la quête du plaisir, qui est une « quête du changement et du renouvellement »²⁶ en ayant la capacité de produire suffisamment de matériel littéraire pour alimenter les nouvelles modes. Le succès et la variété des œuvres libertines et galantes s'expliquent par cette recherche perpétuelle de plaisir. Comme l'écrit Jean Starobinski : « Et les modes vont se succéder rapidement, car le goût, soumis au critère prédominant du plaisir individuel, va réclamer la variété, la surprise, les renouvellements »²⁷. Nous avons donc une indication de la popularité de ces livres malgré leur illégalité, voire en raison même de leur illégalité, car les historiens du livre remarquent souvent une hausse des ventes pour un certain livre lorsqu'il est déclaré illégal.

²¹ R. Darnton 1996, p. 18.

²² Un ouvrier touchait approximativement ce salaire journalier. Dixit, R. Darnton 1996, p. 15.

²³ J.M. Goulemot 1991, p. 30.

²⁴ J. Sgard 2002 p. 105.

²⁵ *Ibid*, p. 105.

²⁶ R. Trousson 1993 p. 52.

²⁷ J. Starobinski 1964 p. 15.

Lecture privée, lecture publique

Le fait que les livres aient été trouvés dans les chambres en particulier lors de la perquisition, révèle que la lecture de ces livres relève du domaine privé. La préface des *Bijoux Indiscrets* de Diderot en dit long à ce sujet. Dans ce texte, il s'adresse « A Zima », une lectrice fantasmée, qu'il tente de convaincre d'entreprendre la lecture de son ouvrage libertin : « Mais quand on surprendrait *Les Bijoux Indiscrets* derrière votre toilette, pensez-vous qu'on s'en étonnât ? Non, Zima, non ; on sait que *Le Sopha*, le *Tanzaï* et les *Confessions* ont été sous votre oreiller. »²⁸ Il faut d'abord noter que Diderot s'adresse à une femme. Le rapport de la femme du XVIIIe siècle au roman libertin est double, la femme est à la fois considérée comme une créature sensible, donc la plus à même d'apprécier la lecture de ces romans. Mais elle est également mise en danger par cette lecture et doit en être empêchée ou protégée : « Les femmes, cette belle moitié du genre humain, (...) risqueraient encore plus dans la solitude de leur boudoir que dans leurs petites loges quoique leurs petites loges n'aient pas toujours été un asile sûr pour la vertu. »²⁹ C'est pourquoi elle a besoin de cet encouragement de Diderot pour entamer cet ouvrage. Finalement, les ouvrages licencieux sont cachés derrière la toilette de Zima, ou sous son oreiller dans le cadre extrêmement intime du lit. Cela éclaire donc la nature controversée de ces œuvres que l'on doit cacher. Et nous informe sur le mode de lecture, probablement privée et à but érogène, de ces romans qu'on ne peut « lire que d'une main. »³⁰

Le tableau spécifique de la lecture solitaire est esquissé dans les romans eux-mêmes. Patrick Wald Lasowski remarque notamment l'importance de l'objet livre dans la littérature libertine. Par exemple lorsque Félicia raconte son arrivée chez Lord Sydney : « Le premier soir je me mis au lit sans sommeil »³¹ ; elle prie sa femme de chambre de lui apporter « le premier livre qui lui tomberait sous la main. »³² Le livre en question est *Thérèse philosophe* dont la lecture met notre héroïne « en feu. »³³ On trouve un autre exemple chez Restif dans *La Paysanne Pervertie*, lettre 125 où Trémoussée, la femme de chambre d'Ursule, donne à l'un de ses prétendants, « pour qu'il ne s'ennuyât pas, (...) un livre d'estampes. »³⁴

Au-delà des descriptions littéraires, on sait quelle lecture faisait le XVIIIe siècle des romans libertins par un témoignage historique. Dans ses recherches, Daniel T. Smith a trouvé un rare

²⁸ D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 9.

²⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France (Gallica), département Littérature et art. Identifiant : ark:/12148/bpt6k6399516s Anonyme. *Mélanges gais, intéressants et philosophiques, contenant des leçons de morale à l'usage des personnes pour qui la lecture n'est qu'un objet d'amusement*, 1784.

³⁰ J.J. Rousseau 1980, p. 1094.

³¹ A.R.A. Nerciat de 1921, p. 190.

³² *Ibid*, p. 190.

³³ *Ibid*, p. 190.

³⁴ Restif de la Bretonne, Nicolas Edme. *Le Paysan et la Paysanne pervertis ; ou les Dangers de la ville : histoire récente, mise au jour d'après les véritables lettres des personnages*. Volume 3, 1784 : 234

témoignage de la lecture privée de romans libertins dans le journal intime d'un navigateur anglais Samuel Pepys. Voici le passage de son journal daté du 9 février 1688:

“We sang till almost night, and drank my good store of wine; and then they parted and I to my chamber, where I did read through *L'escolle des Filles*; a lewd book, but what doth me no wrong to read for information sake (but it did hazer my prick para stand all the while, and una vez to decharger); and after I had done it, I burned it, that it might not be among my books to my shame; and so at night to supper and then to bed.”³⁵

On voit donc ici que pour ce lecteur anglais la lecture solitaire d'un roman libertin comme *L'école des Filles* engage une réponse affective et sensuelle aux textes dans ce cas, teinté de honte.

En France cependant des institutions de prêts comme les cabinets de lecture ou les cabinets littéraires permettent la lecture sur place de livres et de journaux pour un prix mensuel. D'après Daniel Smith, des œuvres érotiques étaient accessibles au prêt dans ces bibliothèques. Cela signifierait que ces textes n'étaient d'abord pas un passe-temps trop honteux, ensuite qu'ils n'étaient pas nécessairement réservés à une lecture solitaire érogène mais que ces œuvres pouvaient être lues pour leur valeur esthétique ou pour leur commentaire social. Cependant on peut également supposer que les textes aient été mémorisés et remémorés dans des moments plus solitaires.³⁶ Il semblerait qu'une part importante de la population française au XVIIIe siècle, cherchait donc à se divertir et s'animer de la lecture de ces ouvrages.

Nous avons donc vu que le roman libertin était extrêmement populaire, puisqu'il habitait presque tous les foyers. Le roman libertin était abordé comme un roman érotique dont le but était de suivre la mode de transgression et de renouvellement des plaisirs de cette période et d'apporter à ses lecteurs excitation et divertissement. Il n'est pas question de dire qu'il s'agit de la seule lecture de ces œuvres, mais, les auteurs de ces ouvrages, préfaces à l'appui, prévoient et orientent vers cette lecture, en assurant au lecteur qu'il n'y a aucun mal à cela. Cela pourrait encourager une lecture qui choisisse de voir les romans libertins comme des œuvres de divertissement, dont le contenu et le contexte sérieux, quoique souvent important, n'est pas l'objet central des œuvres.

³⁵ S. Pepys, Samuel. cité dans D.T. Smith Jr 2010, p. 31.

³⁶ D.T. Smith Jr 2010, p. 31.

Chapitre 2

Un discours sérieux sur la sexualité hier et aujourd'hui.

La lecture divertissante que nous avons décrite au chapitre précédent n'est pas, comme nous le verrons ici, la position la plus adoptée par la critique au XVIIIe siècle, ni de nos jours. En effet, au fil du temps, les critiques ont bien souvent abordé des thèmes graves dans ces textes pourtant légers. Les messages sérieux, véritablement présents dans ces textes badins, permettent un deuxième niveau de lecture couvrant des aspects aussi divers que l'histoire, la politique la philosophie, la morale ou la critique sociale. Nous allons dans ce chapitre étudier un thème traité avec le plus grand sérieux à travers le temps et qui se trouve au centre du libertinage : celui de la sexualité.

L'évolution des discours sur la sexualité, s'explique à l'aide de *L'Histoire de la Sexualité*, de Michel Foucault. Le travail de Michel Foucault permet de mettre en évidence les différentes périodes critiques du libertinage au cours des siècles et les motivations de cette critique. La critique du XVIIIe siècle se préoccupe en particulier de la dénonciation de l'immoralité de ces textes. L'imposition d'une morale stricte et restrictive est liée de près à l'emprise de la religion sur la société et les instances de pouvoir. Le XIXe siècle, qui voit dans la sexualité la source de tous les maux, relègue le libertinage à l'enfer des bibliothèques. Enfin, le XXe siècle laisse quelque peu de côté le gros des auteurs libertins pour se concentrer sur Sade, puisque celui-ci, précurseur par sa subversion, aborde des thèmes dans lesquels le XXe siècle se reconnaît, et dont les penseurs les plus influents se serviront comme base de nombreuses théories. Nous confronterons donc la théorie de Michel Foucault avec la critique du libertinage au XVIIIe siècle et au XXe, tentant de mettre en relief les raisons de ce regard sérieux sur le libertinage. Il sera finalement amusant de constater que les libertins eux-mêmes se penchent avec ironie sur le danger de perversion lié à la lecture de leurs textes érotiques.

L'évolution du discours sur la sexualité

Le travail de Foucault sur la sexualité est d'une richesse extrême pour ce mémoire, car il permet d'expliquer l'évolution de l'idéologie et des mœurs dans le domaine sexuel du XVIIIe siècle à nos jours en se basant sur la façon dont on parle de la sexualité plutôt que sur la façon dont on la pratique. Nous retracerons les plus grandes lignes de la théorie de Michel Foucault, que nous pouvons, selon notre propre progression chronologique sectionner selon les siècles correspondant aux différentes périodes critiques du libertinage. Pour Michel Foucault, depuis le XVIIe siècle, le discours

sur le sexe n'a fait qu'augmenter et se transformer, sous l'influence de l'interaction croissante entre pouvoir et connaissance.

Il faut comprendre que le pouvoir pour Foucault n'est pas un outil de répression détenu par les puissants, mais plutôt un ensemble de relations stratégiques entre actants qui permettent d'agir les uns sur les autres :

« Il faut cesser de toujours décrire les effets de pouvoir en termes négatifs : il "exclut", il "réprime", il "refoule", il "censure", il "abstrait", il "masque", il "cache". En fait, le pouvoir produit, il produit du réel (...) L'individu et la connaissance qu'on peut en prendre relèvent de cette production. »³⁷

Le pouvoir est donc moteur, producteur de connaissance. Comment cela s'applique-t-il alors au domaine de la sexualité ? Foucault cherchera à démontrer comment, par l'augmentation du discours sur la sexualité, et donc une plus grande connaissance sur ce thème, s'introduira dans le domaine pourtant si privé de la sexualité un rapport de pouvoir, au sens large. Soit : « quel est le régime « pouvoir- savoir- plaisir » qui sous-tend le discours sexuel ? »³⁸

L'augmentation du discours sur la sexualité commence au XVIIe siècle lorsque le pouvoir ecclésiastique, désirent la limitation du discours sur le sexe, commence une épuration du vocabulaire sexuel, cherchant à établir un code plus strict réglant ce qui peut être dit, dans quelles circonstances et à qui. L'inverse se produit puisque la diabolisation du sexe conduit à une augmentation du nombre de confessions « surtout parce qu'elle accorde de plus en plus d'importance dans la pénitence (...) à toutes les insinuations de la chair. »³⁹ Les organes du pouvoir, ici l'Église, créent donc une incitation au discours : « Sous le couvert d'un langage qu'on prend soin d'épurer de manière qu'il n'y soit plus nommé directement, le sexe est pris en charge, et comme traqué, par un discours qui prétend ne lui laisser ni obscurité ni répit. »⁴⁰

A la moitié du XVIIIe siècle le pouvoir séculier prend également sa part de contrôle sur le discours sexuel. Sous les Lumières, il faut pouvoir parler de sexualité par le biais de la morale, mais aussi de la raison. La question de la sexualité entre dans le domaine public avec la « population », situant en son centre des problématiques comme l'accroissement du peuple ou la fertilité. Nous

³⁷ M.Foucault 1993, p. 227.

³⁸ A. Sheridan 2003, p. 168.

³⁹ M. Foucault 1976, p. 28.

⁴⁰ *Ibid*, p. 29.

observons alors la première incidence du pouvoir public sur le sexe : « Entre l'État et l'individu, le sexe est devenu un enjeu, et un enjeu public ; toute une trame de discours, de savoirs, d'analyses et d'injonctions l'ont investi. »⁴¹ La médecine a également investi le discours sexuel. C'est notamment pourquoi au XVIIIe siècle, les critiques perçoivent la lecture de la littérature libertine comme extrêmement néfaste et corruptrice pour son lecteur, voire même capable de le pousser à la folie. Pour Nicolas Malebranche (1638-1715) par exemple, les femmes sont plus sensibles à la lecture « à cause de la délicatesse particulière des fibres de leur cerveau qui ne résistent pas au pouvoir extrême de l'imagination. »⁴² Le Docteur de Bienville explique en grands détails dans son ouvrage *La nymphomanie ou traité de la fureur utérine*, l'effet de mauvaises lectures sur la femme, pouvant provoquer un épisode de nymphomanie incontrôlée. Avec le libertinage le corps entre dans le texte et réciproquement. Le corps est marqué par le texte, non pas de la façon grotesque que s'imaginent les médecins, mais par les maladies vénériennes, qui touchent ceux qui pratiquent le libertinage qu'ils prêchent. La médecine vient donc en complément de la morale du siècle pour la condamnation du libertinage, celle-ci ne se basant pas sur des fondements purement scientifiques, mais hautement moraux.

La spécificité du discours sur la sexualité au XVIIIe siècle découle donc paradoxalement d'une interdiction de ce discours. Cette interdiction est proclamée par les pouvoirs joints du trône et de l'autel, pour des raisons morales. Cette réglementation d'un domaine privé laisse penser à un stratagème d'augmentation du contrôle et de l'autorité sur la population. Le libertinage du XVIIIe, provocateur et visionnaire va à l'encontre de ces règles strictes. Héritier du XVIIe siècle le libertin cherche à dénoncer les déviances totalitaires de l'Eglise et du trône, et rejette, avec plus ou moins de facilité, la morale restrictive et punitive de leur siècle. Dans le domaine des sciences, le libertin se rebiffe également contre la médecine morale, ou tout autre système de pensée rationaliste. Les libertins, avec tous les stratagèmes à leur disposition (notamment l'humour), se débattent et tentent d'ouvrir l'espace de liberté restreint que leur offre le système d'ordre moral du siècle.

Le XIXe siècle voit croître de manière saisissante de la surveillance des habitudes sexuelles de sa population, répondant aux anxiétés du siècle précédent qui craignaient la perversion de la jeunesse ou de l'enfance.⁴³ Les institutions scolaires deviennent, à côté de la famille, le nouveau système de

⁴¹ *Ibid*, p. 37.

⁴² Paris, Bibliothèque nationale de France (Gallica), département Philosophie, histoire, sciences de l'homme. Indetifiant: ark:/12148/bpt6k5497447d, N. Malebranche de, *De la recherche de la vérité : livre second, de l'imagination*. Paris: Vve E. Belin et fils, 1886.

⁴³ On voit dans la *Retranscription de l'Assemblée générale du clergé de France en 1785* (BNF, identifiant : ark:/12148/bpt6k57744645) l'anxiété vis-à-vis de la lecture de romans libertins : « Quel plan d'éducation préservera du naufrage des mœurs cet adolescent crédule et facile que le chant de la sirène appelle à toute

surveillance de la jeunesse. Dessinant des « espaces ou des rites privilégiés comme la salle de classe, le dortoir, la visite ou la consultation »⁴⁴ dans laquelle se développe une sexualité exceptionnelle, « non conjugale, non hétérosexuelle, non monogame »⁴⁵.

On voit ainsi que les discours sur le sexe ne se sont pas multipliés à travers les âges hors du pouvoir ou contre lui « mais là-même où il s'exerçait et comme moyen de son exercice »⁴⁶. La civilisation occidentale a rassemblé depuis le XVIIe siècle quantité de discours par les divers mécanismes qui « dans l'ordre de l'économie, de la pédagogie, de la médecine, de la justice, incitent, extraient, aménagent, institutionnalisent le discours du sexe. »⁴⁷

Avec l'explosion discursive du XVIIIe et XIXe siècles, le législateur réduit légèrement le périmètre de son action pénale sur la sexualité pour en déléguer une partie à l'autorité médicale. Certaines sexualités deviennent non-naturelles plutôt qu'illégales. Le XIXe crée alors la figure du pervers, le malade dont la sexualité appartient à la médecine. : « Tout un petit peuple naît, différent, malgré quelques cousinages, des anciens libertins (...) C'est l'innombrable famille des pervers qui voisinent avec les délinquants et s'apparentent aux fous.»⁴⁸ La multiplication du discours est donc accompagnée d'une diversification et d'une reconnaissance (quoique pour mieux en rejeter celles qui sont alors considérées comme « déviantes ») des pratiques et identités sexuelles. Cette insertion des perversions dans le vocabulaire médical se traduit vite en explosion de désordres et de maladies reliées au sexe. La masturbation par exemple devient à ce moment-là un vecteur de maladies qu'il faut éradiquer.

Au XIXe siècle le sexe devenant une source « démontrée » de perversions, le roman libertin est à même de causer les maux les plus graves. Il illustre des fétiches et perversions qui appartiennent à présent au domaine médical, ses partisans sont criblés de maladies vénériennes et sa lecture peut provoquer la masturbation. Pour éloigner ce risque de la population, la littérature libertine est restreinte d'accès.⁴⁹

Le discours sur la sexualité, cependant, ne fait que grandir, supporté par différentes instances de pouvoir. Les sexualités périphériques se consolident par leur isolement, mais gagnent par là même

heure vers l'écueil ? Quel plan d'éducation garantira du libertinage d'esprit et du cœur ce jeune homme ardent et curieux qui en sortant de nos collèges trouvera chez presque tous les libraires tous les mauvais livres de tous les genres qui s'impriment et se réimpriment tous les jours furtivement? »

⁴⁴ M. Foucault 1976, p. 64.

⁴⁵ *Ibid*, p. 64.

⁴⁶ *Ibid*, p. 45.

⁴⁷ *Ibid*, p. 46.

⁴⁸ *Ibid*, p. 56.

⁴⁹ P. Ory 1997, p. 43.

une reconnaissance en tant qu'identité sexuelle, et réciproquement le pouvoir qui permet le développement de ces sexualités gagne du terrain en servant des intérêts gouvernementaux, idéologiques et finalement économiques :

« Cet enchaînement, depuis le XIXe siècle surtout, est assuré et relayé par les innombrables profits économiques qui grâce à l'intermédiaire de la médecine, de la psychiatrie, de la prostitution, de la pornographie, se sont branchés à la fois sur cette démultiplication analytique du plaisir et cette majoration du pouvoir qui le contrôle. »⁵⁰

Au XXe siècle, la lecture de la littérature libertine ne représente plus véritablement un danger. Les maladies vénériennes se soignent à présent et les différentes perversions du XIXe siècle sont reconnues comme des sexualités à part entière. La sexualité prend de l'ampleur, tombant dans le domaine commercial par le biais de l'économie capitaliste. La morale suit cette évolution tant et si bien que la lecture du roman libertin n'est plus considérée comme immorale. Son dernier représentant du XVIIIe siècle cependant, permet de porter un regard essentiel sur les excès de la subversion, sur la poursuite des lumières, de l'empirisme et sur la parodie absolue du rationalisme pour une libération de l'ordre moral du XVIIIe siècle. Sade a un visage suffisamment versatile et provocateur pour avoir encore sa place au XXe siècle, présentant un miroir à l'histoire et aux mœurs de ce siècle aux événements tragiques.

Sade se lit avec sérieux au XXe siècle

Nous avons vu avec Foucault qu'au fil des siècles le discours sur la sexualité change de ton. Grâce à la médecine et au développement technologique, au XXe siècle le sexe n'est plus une activité périlleuse, qui n'est donc plus à bannir. Les sexualités périphériques gagnent en reconnaissance, et la notion de perversion s'assouplit. La morale suit le cours de ces progrès, à tel point que le libertinage au XXe siècle ne constitue plus une lecture choquante ou perverse. Sade demeure pourtant un auteur controversé. Cet homme, libertin dans ses actes comme dans ses ouvrages, visionnaire et provocateur, mêle dans ses romans libertins tant de thèmes qu'ils restent aujourd'hui des ouvrages provocants. En effet, dans des textes qui intercalent érotisme et dissertation, Sade prêche un athéisme absolu et sa philosophie naturaliste à l'allure hobbesienne trouve sa réalisation dans un libertinage de mœurs qui profite des corps au point de les user, le tout justifié par un discours poussant la rationalisation à une limite parodique. Le dernier des libertins du XVIIIe siècle, est celui qui sans doute a poussé le fantasme le plus loin, et a amené le libertinage à son paroxysme autant dans l'excès des mœurs que dans la modernité de la poursuite des limites sexuelles, langagières, morales et rationnelles. C'est pourquoi

⁵⁰ M. Foucault 1976, p. 65.

le divin marquis fascine encore le XXe siècle, c'est un homme auquel on peut confronter les excès et les découvertes de notre siècle.

Éric Marty, spécialiste de Sade et auteur de *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, ouvrage qui s'apparente à un recueil de critique sadienne, précise que le sérieux dont il sera question, est celui propre à « la Modernité, née au sortir de la Seconde Guerre mondiale et qui s'achève aux confins des années 80 »⁵¹. C'est cette constatation qui borne la chronologie de ce chapitre. Le XXe siècle est « le siècle du sérieux, après les siècles précédents qui sont ceux du plaisir, le XVIIIe, puis de l'ennui, le XIXe »⁵² puisque, comme le dit Bataille, « il n'est plus possible de plaisanter après les camps ».⁵³ On comprend facilement pourquoi la prise au sérieux de Sade coïncide avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'horreur entre dans l'histoire. L'horreur du siècle à venir est prédite dans l'écriture de Sade, dans son mépris de l'autre, dans sa capacité à décrire la violence et à la rationaliser par une approche individualiste de la loi et de la philosophie, et la poussée de la transgression vers sa limite. Il a donc été excessivement facile d'assimiler Sade au fascisme. C'est d'ailleurs ce que font des auteurs tels qu'Adorno ou Arendt. Adorno retrouve chez Sade des ferments du fascisme, d'une part dans la réification de l'homme qui ne devient plus qu'un moyen pour le tyran d'assouvir ses besoins, d'autre part, dans la rationalisation du crime, autrement dit l'utilisation de la raison de façon fonctionnelle, pour la justification du mal. Selon lui, « ce n'est pas le sommeil de la raison qui engendre des monstres mais plutôt la rationalité vigilante et insomniaque »⁵⁴. L'assimilation de Sade au fascisme atteint son paroxysme, selon Marty, dans l'interprétation cinématographique des *120 journées de Sodome* par Pasolini en 1978. Ce dernier, après un demi-siècle de tentatives de dénazification de Sade de Klossowski à Barthes, remet entre les mains du fascisme, du « crime souverain »⁵⁵, le texte le plus brutal de Sade et « crée l'embarras chez toute une génération de lecteurs complices des romans de Sade. »⁵⁶

Une première vague critique peindra Sade comme un génie incompris, persécuté, un révolutionnaire embastillé. Pour idolâtrer un homme, il faut absolument le prendre au sérieux. L'humour de Sade n'est donc pas pris en compte dans ces théories, qui ignorent parfois avec quelle dérision on peut lire leurs propos, Sade étant sans doute un visionnaire, mais n'étant pas moins un criminel et un pornographe. Klossowski lance cette analyse nouvelle avec son ouvrage *Sade mon*

⁵¹ E. Marty 2011, p. 20.

⁵² E. Marty 2011, p. 335.

⁵³ J. Paquette et J. Mayer 2011, p. 158.

⁵⁴ E. Marty 2011, p. 44.

⁵⁵ *Ibid*, p. 111.

⁵⁶ J. Paquette et J. Mayer 2011, p. 158.

prochain (1947), dans lequel il étudie Sade en relation avec l'évènement « qui est le seul qui intéresse véritablement l'époque : la révolution »⁵⁷. Ce travail sur Sade le peindra comme un émancipateur. A partir d'une réécriture mythique et allégorique, il montrera Sade sous les traits d'un grand bourgeois doté d'un suprême degré de lucidité, qui promeut sa propre philosophie comme universelle, en faisant de son désir et de ses excès la trame de l'émancipation historique, dont la traduction politique est l'émeute. Sade l'émancipateur sous la plume de Bataille devient maître révolutionnaire, « saisi par le chaos de la Révolution et saisissant ce chaos »⁵⁸. D'autre part, pour Bataille et Blanchot, Sade est émancipateur car il permet de se placer comme un individu absolu, et de repenser la loi à partir de cette position. Sade exprime dans ses ouvrages un point de vue aristocratique du seul contre tous, de la puissance du fort au-delà des limites imposées par la collectivité. Sade veut pousser la transgression au-delà des lois, ne reconnaissant même pas celles-ci comme des bornes à transgresser, mais plutôt poussant la transgression à sa propre limite pour :

« Fonder la souveraineté de l'homme sur un pouvoir transcendant de négation, pouvoir qui ne dépend en rien des objets qu'il détruit, qui, pour les détruire, ne suppose même pas leur existence antérieure, parce que, au moment où il les détruit il les a toujours, déjà, antérieurement tenus pour nuls. »⁵⁹

En effet, ce que Sade recherche est de transgresser une règle, mais de le faire sans même prendre en considération la règle qu'il enfreint, puisque cela reviendrait implicitement à reconnaître cette règle. Ce que Sade imagine est que si la transgression était poussée à sa limite, on pourrait dépasser une quelconque dépendance à une règle, la transgression serait alors autonome. Prenons pour exemple Sade et la négation de l'humanité. Par exemple, Sade refuse dans ses ouvrages de créer des personnages ronds, de décrire des êtres véritablement humains. Il invente au contraire des personnages vides, des coquilles de corps, que par la suite il malmène. Il nie et repousse tant les limites de la déshumanisation qu'il parvient à créer un phénomène autonome, celui d'hommes qui ne sont ni véritablement humains ni, entièrement machines à plaisir. Il parvient à créer ce que le XXI^e siècle appellera le post humain.

Une deuxième vague critique intervient au cours des années 1960, avec Foucault, Deleuze et Lacan qui s'interrogent sur le personnage, ou la figure de Sade. Ces auteurs ne regardent plus Sade comme personnage historique mais l'observent plutôt à travers des filtres littéraires. Lacan par exemple analyse les similitudes entre Justine et Antigone. Ce qui est interrogé ici est le rapport de

⁵⁷ E. Marty 2011, p. 54.

⁵⁸ E. Marty 2011, p. 335.

⁵⁹ C. Invernizzi Accetti Carlo 2009, p. 167.

Sade à l'excès et la transgression. Foucault voit en Sade une « contestation fondamentale qui hante le langage en le brûlant »⁶⁰, autrement dit, Sade pousse la transgression dont l'outil est le langage à ses limites contestant ainsi la loi et de l'ordre établi. Mais ces « puissances transgressives de la déraison »⁶¹ selon Foucault, sont maintenues par Sade sans qu'il ne chute jamais dans la folie dont on l'a accusé au XVIIIe siècle, car Sade n'est pas fou, c'est un pervers. L'œuvre de Sade est l'incarnation de la mise en langage du sexe et de l'opposition à l'hypothèse répressive des années 1970. L'écriture de Sade, qui consiste à tout dire, explore justement la sexualité dite non-naturelle, et donne les mots qui permettent de créer plus de dialogues, davantage d'identités sexuelles. Sade va jusqu'à créer comme une encyclopédie de la sexualité, où « tout » doit être dit :

« Mais on avait beau être une femme honnête, il fallait se soumettre à *tout*, et le libertinage, qui n'admet jamais aucune borne, se trouvait singulièrement échauffé de contraindre à des horreurs et à des infamies ce qu'il semblait que la nature et la convention sociale dussent soustraire à des telles épreuves. »⁶²

Foucault reniera Sade par la suite, en faisant de lui un « sergent du sexe ». Selon lui, le texte de Sade est une succession de désirs calculés appliqués sur des « sujets » dépersonnalisés. Les corps sont privés de désirs et de spontanéité, écrasés sous le poids des excès discursifs du verbiage sadien. Sade fait apparaître les écueils d'un rationalisme poussé à sa limite, qui justifie un pouvoir non plus créateur mais disciplinaire. L'œuvre de Sade finit par s'insérer dans le « grand assujettissement »⁶³ du sexe au discours « qui s'élabore à travers la procédure prescriptive de l'aveu et ses usages disciplinaires »⁶⁴ :

« Je serais assez prêt à admettre que Sade ait formulé l'érotisme propre à une société disciplinaire. Une société règlementaire, anatomique, hiérarchisée, avec son temps soigneusement distribué, ses espaces quadrillés, ses obéissances et ses surveillances. (...) Il faut inventer avec le corps, avec ses éléments, ses surfaces, ses volumes, ses épaisseurs, un érotisme non disciplinaire : celui du corps à l'état volatil et diffus, avec ses rencontres de hasard et ses plaisirs sans calcul (...) tant pis alors pour la sacralisation de Sade : il nous ennuie, c'est un disciplinaire, un sergent du sexe, un agent comptable des culs et de leurs équivalents »⁶⁵

Plutôt qu'un *ars erotica*, une vérité du sexe qui découle du plaisir, Sade contribue, à la rédaction d'une *scientia sexualis*, où la sexualité est réduite en chiffres, en mécanique, en permissions et prescription, et par là est à rejeter entièrement, pour la modernité. Étonnamment, Foucault s'en

⁶⁰ E. Marty 2011, p. 133.

⁶¹ E. Marty 2011, p. 336.

⁶² D.A.F. Sade de 1785, Web.

⁶³ M. Foucault 1976, p. 30.

⁶⁴ F. Brugère, G. Le Blanc, C. Spector et J. Terrel 2007, p. 153.

⁶⁵ P. Sabot 2007, p. 152.

tient à la description de la négation de l'humanité et du plaisir de ses personnages, sans relever le comique grotesque de ces accumulations langagières, de cette excessive liberté de l'imagination perverse.

Finalement une autre vague tente d'explorer Sade en dehors des sentiers battus, celle qui paraît en 1967 dans le numéro de *Tel quel* et dont le plus grand nom est Roland Barthes. Celui-ci complète son innovante analyse de l'œuvre du divin marquis dans son ouvrage *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Commençons par noter que malgré le ton bienveillant et parfois amusant dans lequel est rédigé cet ouvrage critique, il est à peine fait mention du comique de Sade. Cette omission peut interpellé car pour Barthes, sémiologue, il s'agit dans cet ouvrage faire une lecture attentive du langage de Sade, et le comique sadien est une importante manifestation de ce langage. On pardonne vite cette mise à l'écart devant la justesse et la simplicité de son propos. Barthes utilise une méthodologie qu'on lui connaît. Il dissèque une œuvre en quelques spécificités pertinentes. L'intelligence de Barthes vient de sa capacité à reconnaître dans l'écriture de Sade le fonctionnement grammatical et sémiologique de son style, autrement dit il parvient traduire les « tissus de figures érotiques »⁶⁶ en « figures rhétoriques du discours écrit »⁶⁷. Dans la partie « Sade II » Barthes interprète le langage sadien « selon un projet de délicatesse »⁶⁸. Lire Sade avec délicatesse c'est comprendre que le « sadisme n'est que le contenu grossier (vulgaire) du texte sadien »⁶⁹, en d'autres termes, que la violence du texte de Sade est la part la moins remarquable de son entreprise littéraire. Comprendre Sade, c'est aussi se délecter de « la puissance d'analyse et [du] pouvoir de jouissance »⁷⁰ inhérent au texte libertin. Puissance et pouvoir sont sans doute deux mots auxquels on doit s'arrêter dans un chapitre que nous avons ouvert avec Foucault.

Selon Barthes le pouvoir sadien repose dans sa capacité à innover, à repousser, à dépasser un langage attendu. C'est la manipulation du langage de Sade et non le langage lui-même qui permet à Sade d'être révolutionnaire et transgressif. L'invention d'un nouveau langage, avec ses propres codes grammaticaux et réseaux sémantiques est la façon par laquelle Sade manifeste son pouvoir, et ce qui lui donne tout son intérêt dans le contexte actuel. Un exemple de cette manipulation du langage se trouve dans l'usage de la violence. Dans un texte⁷¹ où, par le viol ou la coercition, des mots et des rôles

⁶⁶ R. Barthes 1971, p. 137.

⁶⁷ *Ibid*, p. 137.

⁶⁸ *Ibid*, p. 174.

⁶⁹ *Ibid*, p. 174.

⁷⁰ *Ibid*, p. 174.

⁷¹ D.A.F. Sade de et M. Delon 1990, T1. p. 313 : « Il raconte, dis-je, qu'il a connu un homme qui a foutu trois enfants qu'il avait de sa mère, desquelles il y avait une fille qu'il avait fait épouser à son fils de façon qu'en

familiaux comme « sœur », « fille », et « belle fille » deviennent des homonymes dont la signification suggérée est « amante », on comprend que la violence permet de transgresser non seulement la règle sociale mais aussi « la règle sémantique »⁷². Dans cet exemple, Sade crée par allusion un système sémantique en dehors du lexique de la famille qu'il a réduit par homonymie en « parole contre-langage »⁷³ c'est-à-dire, que les liens familiaux n'ont plus de signifié, si ce n'est celui qu'impose le langage (hors du langage) de Sade.

Sade crée donc un langage unique, transcendant, le langage de la jouissance. C'est pourquoi on trouve souvent dans la bouche de ses libertins un crescendo, un empilage linguistique. Il ne s'agit pas seulement de multiplier les plaisirs et les mots mais de les additionner, offrant le plaisir mathématique auquel répond Sade. La répétition constante du vocabulaire érotique permet une saturation de l'esprit et accompagne souvent une saturation des corps. L'emploi du langage libertin a aussi son importance. Le roman sadien est divisé en deux catégories de personnages : les jouisseurs libertins et leurs victimes. Le rapport de pouvoir entre eux n'est cependant pas évident. La division ne se fait pas sur les facultés physiques ou sociales des personnages mais sur dans l'exercice, le maniement d'un certain langage, dans lequel dirait Foucault est contenu la faculté de résistance. Si la victime choisit de délaisser ses attributs de victime, tels le cri ou la plainte et de manier à la place le langage libertin de la jouissance, elle devient alors libertine. Le pouvoir de résistance est alors enclenché et une égalité s'établit entre jouisseurs. Le langage de la jouissance est donc un instrument de pouvoir dans le texte Sadien, qui rééquilibre les statuts et valorise les plaisirs. Lisant Sade à travers ce prisme de délicatesse permet de déposer le sergent du sexe et de voir ce texte comme une démocratisation de la jouissance.

Approcher Barthes avec Foucault c'est également comprendre que Sade est producteur de pouvoir dans sa « puissance d'analyse ». En effet, la capacité la plus provocatrice de Sade n'est pas réellement la description du plaisir dans tels ou tels tabous, ni la dissertation philosophique ou politique :

« La grandeur de Sade n'est pas d'avoir célébré le crime, la perversion, ni d'avoir employé pour cette célébration un langage radical ; c'est d'avoir inventé un discours immense, fondé sur ses propres répétitions (et non sur celles des autres), monnayé en détails, surprises, voyages, mesures, portraits, configurations, noms propres, etc., bref, la contre-censure, ce fut, à partir de l'interdit, de faire du romanesque. »⁷⁴

foutant celle-là, il foutait sa sœur, sa fille et sa belle-fille, et qu'il contraignit son fils à foutre sa sœur et sa belle-mère.”

⁷² R. Barthes 1971, p. 141.

⁷³ *Ibid*, p. 141.

⁷⁴ *Ibid*, p. 130.

Le langage Sadien est l'illustration parfaite de la capacité de pouvoir selon Foucault, car Sade parvient à détourner la censure avec son nouveau langage. Au-delà de la censure policière, une censure plus profonde, qui pourrait toucher encore au XXI^e siècle : « l'instrument véritable de la censure ce n'est pas la police, c'est l'endoxa »⁷⁵ autrement dit, la banalité, l'enferment dans les stéréotypes. En inventant son propre langage, il joue sur un autre terrain que ces censeurs, qui ne disposent que du langage de la doxa pour aborder ses œuvres. Ainsi le pouvoir subversif et de résistance de Sade est énorme, puisqu'il parvient à innover, et par là il crée une profondeur d'analyse intemporelle qui le rend imperméable à l'obsolescence. Le vif intérêt pour son travail se poursuit jusqu'au XXI^e siècle, engendrant toujours plus de connaissance au service de penseurs toujours plus radicaux.

On peut rapidement ajouter qu'un approfondissement du paragraphe intitulé ironie pourrait être profitable à l'idée que le langage de Sade est une force de pouvoir. Pour Barthes, qui étudie l'ironie Sadienne, elle est une « méthode de destruction »⁷⁶ basée sur un mélange de registres. Barthes note que Sade lie intimement en l'espace d'une phrase les styles grandiloquents et pompeux du XVIII^e siècle et un langage plus réel, plus direct, comme dans cette « métaphore poétique : obligé de donner l'essor à un membre qu'il ne pouvait plus contenir dans sa culotte, il nous fit naître, en le laissant s'élancer dans l'air, l'idée de ces jeunes arbustes dégagés du lien qui courbe un instant leur cime vers le sol. »⁷⁷ Ce faisant, Barthes apporte une définition inhabituelle de l'ironie, généralement décrite comme un retournement subversif, elle est pour lui l'utilisation de « citation(s) déplacées de survivances »⁷⁸ textuelles. Autrement dit, une forme de parodie, une imitation altérée d'un certain style. La parodie a certainement un pouvoir destructeur, en ce qu'elle dénonce et met en évidence les frivolités du style dix-huitiémiste. Mais avec l'ironie vient une sorte de réciprocité créatrice et non destructrice. D'abord elle incite au rire. Ensuite, et particulièrement avec la parodie, forme d'imitation, elle vient renforcer les codes littéraires à ridiculiser par leur « citation déplacée ». Et finalement, comme nous le verrons avec détail par la suite, l'ironie engage de façon très directe la faculté d'interprétation de son lecteur, elle est donc créatrice d'un pouvoir de résistance chez le lecteur qui peut influencer sur le sens donné au texte.

Le sérieux avec lequel les auteurs libertins ont été lus se comprend donc par le contrôle des différentes instances de pouvoir du sexe auquel ils s'opposaient dans l'illégalité. La sublime ironie

⁷⁵ *Ibid*, p. 130.

⁷⁶ *Ibid*, p. 153.

⁷⁷ *Ibid*, p. 153.

⁷⁸ *Ibid*, p. 153.

étant qu'en se soumettant à cet exercice critique, les détracteurs du genre ont ajouté eux-mêmes leur pierre à l'édifice du discours sur la sexualité. Avec le temps, les critiques modernes ont ajouté à ce discours sur la sexualité, en discutant la figure préminente de Sade en particulier. Sade est devenu « un véritable enjeu dans le rapport des forces intellectuelles »⁷⁹ au XXe siècle et la lecture de son œuvre a connu de nombreux déplacements. D'abord considéré comme héros révolutionnaire, Sade devient ensuite une *persona non grata*, incarnation d'un langage qui parle seul, niant le plaisir et la réalité. On comprend pourquoi Sade est pris au sérieux, car il incarne une figure inquiétante, aux positions indéfendables. Néanmoins, les critiques modernes se sont approprié la figure de Sade qui est devenu « une surface de projection sans limites »⁸⁰, que les auteurs et critiques du XXe siècle ont utilisée, la défigurant presque, au service de leurs théories innovantes, le prenant au sérieux jusqu'à en oublier l'humour.

L'autocritique des auteurs libertins

Les textes libertins font part de l'ambiguïté que la critique du XVIIIe ne parvient pas à contempler, en introduisant dans leur texte le paradoxe de vouloir protéger de la sexualité tout en en parlant. Le discours critique du XVIIIe siècle est sous le joug de la « morale » mise en œuvre par une Eglise stricte et les échos d'un règne totalitaire. Chacun de nos auteurs libertins ont des positions différentes face à l'édifice moral du XVIIIe siècle, que tous tentent pour autant d'entailler. Bien souvent en avance sur leur temps, ils prônent l'exploration de leurs sens, dans le domaine sexuel comme scientifique. Ils conçoivent la sexualité sans vergogne, comme source d'un plaisir naturel et non immoral. Ils sont donc en conflit avec l'ordre moral. C'est de là que naît le discours ambigu de nombreux de nos auteurs. Diderot par exemple construit *Les Bijoux Indiscrets* comme cadre pour l'élaboration d'un double discours. Sous la forme d'un roman à clef aux allures polissonnes, Diderot initie la dénonciation d'une pensée scientifique obsolète, d'une morale étouffante et d'une politique totalitaire. Le double discours est construit sur la base d'un détournement défensif⁸¹, le cadre féérique du Congo lui offrant une légère couverture, et ludique, car le détournement est un procédé humoristique, à la base même de l'ironie. Mais ce détournement diderotien est différent de celui d'un Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), ou d'un Restif de la Bretonne, chacun ayant leurs propres combats.

⁷⁹ E. Marty 2011, p. 64.

⁸⁰ E. Marty 2011, p. 335.

⁸¹ Ce qui ne l'empêchera pas d'être emprisonné plusieurs mois à Vincennes en 1749, un an seulement après la parution des bijoux.

Les préfaces, nous le verrons, sont souvent le lieu où les auteurs libertins expriment cette position paradoxale et où s'exercent les détournements qui donnent dès le début de l'ouvrage une ambiguïté à la fois défensive et ludique au langage. Cela s'observe par exemple dans la préface des *Liaisons Dangereuses* de Laclos:

« Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces lettres pourront concourir efficacement à ce but. (...) Cependant l'abus, toujours si près du bien, me paraît ici trop à craindre ; et, loin de conseiller cette lecture à la jeunesse, il me paraît très important d'éloigner d'elle toutes celles de ce genre. L'époque où celle-ci peut cesser d'être dangereuse et devenir utile, me paraît avoir été très bien saisie, pour son sexe, par une bonne mère, qui non seulement a de l'esprit, mais qui a du bon esprit. « Je croirais », me disait-elle après avoir lu le manuscrit de cette correspondance, « rendre un vrai service à ma fille, en lui donnant ce livre le jour de son mariage. » Si toutes les mères de famille en pensent ainsi, je me féliciterai éternellement de l'avoir publié. »⁸²

On voit comment Laclos flirte avec la censure. Il déconseille la lecture de son roman aux plus jeunes, mais suppose que la lecture de son ouvrage puisse plaire ou être utile à partir de la maturité sexuelle, symbolisée ici par l'acte du mariage. C'est par ce sous-entendu qu'il laisse penser à son lecteur que le contenu de ses pages peut être érotique, donnant envie au lecteur de s'y plonger. Ainsi, ce conseil au début de l'ouvrage participe à une rhétorique fine permettant d'utiliser le détournement humoristique, pour embraser ces lecteurs tout en protégeant sa réputation.

Un autre exemple de l'ambiguïté du discours sexuel chez les auteurs libertins se trouverait dans la préface de la *Paysanne Pervertie*:

« (...) La lecture de son ouvrage a tellement excité l'indignation du bon Pierre R*** mon compatriote, que c'est le principal motif qui l'a déterminé à me communiquer ses découvertes, au sujet de sa sœur Ursule. »⁸³

Ici, il est sous-entendu que, outré par la lecture du précédent ouvrage de Restif de la Bretonne, le *Paysan Perverti*, une personne aurait offert d'autres lettres pour le compléter et dresser un portrait plus vif du vice puni et de la vertu récompensée. Ce personnage « confesse » son savoir comme l'entend Foucault, ajoutant encore une pierre à l'édifice du discours sur la sexualité, l'ajout des détails croustillants des aventures érotiques d'Ursule étant bien entendu sensé détourner le lecteur du vice.

⁸² C. Laclos De. et L. Versini 1979, p. 7.

⁸³ N.E. Restif de la Bretonne 2005, p. 4.

Ce paradoxe illustre la position relativement unique de Restif quand à la morale. On sait que celui-ci se sent incommodé par cette morale mais qu'il ne la rejette pas entièrement. On se souviendra par exemple de la place primordiale donnée au cadre moral de la famille paysanne dans *La Paysanne Pervertie*. Restif est cependant un auteur érophile, cela se ressent dans la façon dont il joue avec son texte, ainsi que par certaines anecdotes de sa vie personnelle⁸⁴. Restif est donc un auteur en lutte avec lui-même attaché à certaines valeurs morales mais désireux de plus de souplesse dans le domaine de la sexualité. Cette relation à la morale est le mieux explicitée dans la préface de *L'Anti-Justine* :

« Personne n'a été plus indigné que moi des sales ouvrages de l'infâme de Sade ; c'est-à-dire de Justine, Aline, le Boudoir, la Théorie du libertinage, que je lis dans ma prison. Ce scélérat ne présente les délices de l'amour, pour les hommes, qu'accompagnées de tourments, de la mort même, pour les femmes. »⁸⁵

On retrouve chez lui une volonté de renier les excès cruels de Sade, de poser des limites au libertinage. En cela il crée une nouvelle morale, qui autorise une volupté humanisante, qui crée une place à une lecture du désir et du plaisir qu'il ne considère pas immorale, mais au contraire naturelle.

Il est cependant possible de mettre en doute la franchise de ces auteurs quand à ces conseils de lecture et les justifications de leurs ouvrages. La reprise de la litanie de montrer les vices pour mieux les châtier, laisse à penser que cette partie des préfaces est presque une formalité conçue pour la défense des auteurs sans laquelle ils pourraient plus aisément être accusés d'atteinte aux mœurs. On supposera alors que ces messages sont ironiques, c'est à dire qu'ils introduisent au sein de leur énoncé le potentiel retournement de leur discours. Cela implique qu'une fois confronté au caractère de l'auteur, à l'époque ou à la tonalité du texte, un énoncé, comme certaines préfaces de nos auteurs, peuvent prendre une nouvelle dimension et signifier l'inverse de ce qui est entendu. Cette pirouette rhétorique ayant le double effet de donner une protection relative à son auteur et d'amuser son lecteur. Cela ne les empêche pas cependant de reconnaître, ni de participer, en feignant de s'en défendre à l'augmentation du discours sur la sexualité.

⁸⁴ Selon ses biographes Restif n'était pas étranger aux maisons closes, qu'il fréquentait prétendument pour faire des recherches pour son ouvrage du *Pornographe, ou la Prostitution réformée* (1769), et a ainsi collectionné les maladies vénériennes tout au long de sa vie.

⁸⁵ N. E. Restif de la Bretonne 2008, Web.

Chapitre 3

Un exemple : la légèreté au service de la profondeur dans *Les Bijoux Indiscrets*

Nous avons vu dans le chapitre précédent que la critique depuis des siècles se penche presque exclusivement sur le sérieux de l'œuvre des libertins. Toutefois, n'oublions pas que les ouvrages libertins ont été écrits, souvent de manière jubilatoire, pour amuser et émoustiller le lecteur des Lumières. Gardons-nous de conclure cependant, sous prétexte que le texte libertin est un divertissement, qu'il s'agit là d'une œuvre à déprécier, sans qualité littéraire, dépourvue de contenu. Comme le dit Anne Beate Maurseth, « Il est bien possible que ce soit précisément le divertissement qui constitue l'essentiel du texte, tant du point de vue romanesque que du point de vue théorique ; en d'autres termes, que le divertissement ait quelque chose de très sérieux à nous apporter »⁸⁶. En effet, l'apparence trompeusement légère de ce roman ne l'empêche pas de soulever des questions plus sérieuses. Le siècle des lumières voit naître des progrès et des innovations scientifiques phénoménales. Les grands noms scientifiques du XVIIIe siècle comme Newton et les Lavoisier partagent les méthodes de penseurs empiristes, anglais comme Bacon, Locke ou Hume et français comme Condillac. L'empirisme veut que la connaissance se fonde sur l'accumulation de faits observables et mesurables, dont on peut tirer des conclusions par un raisonnement qui va du concret à l'abstrait. On ne se contente donc plus avec les lumières d'une philosophie rationaliste qui déduit sans fondements en se basant sur des dogmes passés, on cherche au contraire un retour aux sources premières de la connaissance. Les bases du savoir sont alors réécrites sur la base de l'expérimentation sensorielle.

Il s'agit dans ces textes d'appliquer un principe bien connu, de faire penser en riant. Je compte ici faire apparaître l'hybridité du texte libertin, dont la lecture peut être très sérieuse, mais dont le message sérieux est transmis de façon comique. Ce chapitre permettra de nuancer la position prise entre 'lecture divertissante' et 'lecture sérieuse' des chapitres précédents, en montrant que sérieux, divertissement et humour ne sont certainement pas incompatibles, et au contraire se nourrissent l'un l'autre. J'utilise le texte de Diderot comme exemple dans ce chapitre, puisqu'il est l'ouvrage du philosophe le plus influent des Lumières. Par conséquent le contenu du roman de Diderot est le plus

⁸⁶ A.B. Maurseth 2002, p. 63.

riche, et aux vues de la réputation à la fois d'encyclopédiste et de joyeux drille de l'auteur, le plus à même d'être chargé de sérieux sous couvert de l'humour.

Le comique est essentiel dans l'œuvre de Diderot. Dans cet extrait d'une lettre à Sophie Volland, il l'exprime lui-même à propos du *Neveu de Rameau* : « L'ouvrage avance. Il est sérieux, il est gai. Il y a des connaissances, des plaisanteries, des méchancetés, de la vérité. Il m'amuse moi-même. »⁸⁷ Dans cette simple phrase, Diderot raconte à quel point le sérieux et l'humour vont de pair dans ses ouvrages. D'autre part Diderot reconnaît qu'il est essentiel d'amuser dans une entreprise éducative ; il écrit en 1772 à Jacques-André Naigeon : « S'il est si incertain qu'on nous instruisse et qu'on nous amende, il est bien essentiel de nous amuser »⁸⁸. C'est pourquoi, dans son excellente thèse *Diderot's use of the comic in Les Bijoux Indiscrets, Le neveu de Rameau and Jacques le fataliste*, Margaret Young qualifie à juste titre le style de Diderot de « comédie didactique », qui se sert en particulier de la satire pour porter l'attention sur « une personne, un mode de vie ou un mode de pensée en dehors de l'ouvrage littéraire »⁸⁹ et ainsi, de viser les vices, ridicules et difformités de « véritables personnes et institutions »⁹⁰.

Nous relèverons ici la satire de Diderot de certaines grandes strates de la société, à partir de la réaction de ces différents groupes au phénomène des bijoux parlants. Rappelons ici que les bijoux dont il est question sont des organes sexuels féminins que l'anneau magique du sultan Mangogul dote de la parole. Diderot vise d'abord l'« Académie des Sciences ». Celle-ci est composée de deux groupes, les « vorticoles » et les « attractionnaires ». A la tête des « vorticoles » se trouve « Persiflo », dont le nom est suffisamment transparent pour évoquer la moquerie : « Enfin le vorticole Persiflo, dont on avait des traités sur une infinité de sujets qu'il n'avait point entendus, se leva (...) »⁹¹ Cette moquerie du futur encyclopédiste laisse entendre que les académiciens se permettent des avis au sujet de choses qu'ils ne comprennent pas, une pique mettant certainement en doute la qualité des ouvrages sortant de l'Académie française. Très vite la conversation tourne mal : « Alors la dispute devint tumultueuse : on s'écarta de la question, on se perdit, on revint, on se perdit encore, on s'aigrit, on cria, on passa des cris aux injures, et la séance académique finit. »⁹² Une séance de l'Académie, où chacun y va de sa théorie au point de se disputer pour finalement ne rien résoudre est une façon pour Diderot de démontrer que la sagesse et le savoir ne sont pas toujours au rendez-vous sur les bancs de

⁸⁷D. Diderot cité dans M.M. Young 1974, p. 19.

⁸⁸ *Ibid*, p. 35

⁸⁹ M.M. Young 1974, p. 38.

⁹⁰ *Ibid*, p. 38.

⁹¹D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 43.

⁹²*Ibid*, p. 47.

l'institut ; où pour expliquer le phénomène des bijoux parlants, l'un des académiciens, Orcotome, se prête à de nombreuses expériences sur les bijoux devant un large public éclairé « Orcotome prenait un bijou, y appliquait la bouche, soufflait à perte d'haleine, le quittait, le reprenait, en essayait un autre, car il en avait apporté de tout âge, de toute grandeur, de tout état, de toute couleur »⁹³, mais évidemment, ces essais échouent et tout ce qu'il apprend est que « de pareilles expériences ne se faisaient pas aisément devant un aussi grand nombre de personnes »⁹⁴. Le comique de ce passage est d'abord basé sur la distance entre l'absurdité de la situation, chaque bijou étant, on le suppose, attaché à une personne entière, et le sérieux avec lequel on la traite. D'autre part, malgré le sérieux du contexte académique, les expériences menées sur les bijoux sont à la fois grotesques et curieusement sexuelles. Diderot profite ici de l'érotisme de la scène pour insérer encore de l'humour.

Dans cet extrait Diderot fait donc la satire de l'Académie française en montrant l'immobilisme de l'institution et la stérilité des débats de ces messieurs sérieux. En contrepartie, l'écoute par Mangogul des bijoux de ses courtisanes provient du désir d'outrepasser le mensonge de ces dames. Mangogul avec son anneau magique va donc chercher ses récits à la source. Il entreprend par là une démarche purement scientifique dans la poursuite de la vérité qui passe par l'expérience et le témoignage. La recherche scientifique est donc un axe qui sous-tend la lecture de cette œuvre, mais cette étude de Mangogul, à l'inverse de celle des académiciens, est raisonnée et basée sur l'expérimentation scientifique et non sur la vérification de diverses théories ridicules.

Diderot fait également la satire de certains philosophes, qui définissent une philosophie et des idées sans avoir fait la moindre expérience. Diderot par exemple donne voix à Mangogul dans le chapitre vingt-cinq pour lancer une pique au discours métaphysique : « Un grand philosophe plaçait l'âme, la nôtre s'entend, dans la glande pinéale. Si j'en accordais une aux femmes, je sais bien, moi, où je la placerais. »⁹⁵ Le philosophe décrit ici est Descartes, pour qui une petite glande au centre du cerveau était l'organe dans lequel s'effectuait la jonction de l'âme et du corps. Diderot remet donc en cause de façon humoristique, par une évocation sexuelle, la dualité entre l'âme et le corps. Diderot insiste encore sur ce point dans le chapitre vingt-neuf, intitulé 'Métaphysique de Mirzoza' où la tentative cartésienne de localiser l'âme est poussée au ridicule. Dans ce chapitre, Mirzoza, la favorite du sultan Mangogul, tente de démontrer que l'âme se déplace au cours de la croissance vers les organes que l'on utilise le plus. « L'âme reste dans les pieds jusqu'à l'âge de deux ou trois ans, elle habite les jambes à quatre ; elle gagne les genoux et les cuisses à quinze : alors on aime la danse, les

⁹³ *Ibid*, p. 63.

⁹⁴ *Ibid*, p. 63.

⁹⁵ *Ibid*, p. 130.

armes, les courses et autres violents exercices du corps »⁹⁶. Cette démonstration grotesque et infondée, paraît clairement loufoque au lecteur d'aujourd'hui et devait sûrement l'être aussi pour le lecteur du XVIIIe siècle ; mais il fallait l'humour d'un Diderot pour dénoncer dans un ouvrage populaire les lacunes d'une pensée trop intellectuelle ou spirituelle qui ignore l'expérience ou le domaine des sens. Diderot termine le cours de sa critique antidogmatique dans le chapitre trente-deux intitulé « Le meilleur peut-être, et le moins lu de cette histoire. Rêve de Mangogul, ou Voyage dans la région des hypothèses ». Cette scène est une longue allégorie du changement d'un système à un autre, de « l'esprit de système » à la pensée fondée sur l'expérience rationnelle. Ce rêve engage un dialogue entre Mangogul et Platon. Ils se promènent dans un temple « suspendu comme par enchantement »⁹⁷, sans fondations et dont les colonnes s'élèvent « à perte de vue. »⁹⁸ Cet édifice est alors abattu par un enfant dont les membres grossissent démesurément et qui tient un télescope. Cet enfant est désigné par Platon comme « l'Expérience »⁹⁹ et met en pièces l'édifice qui « n'a plus qu'un moment à durer »¹⁰⁰. Ce rêve aux allures oniriques et curieuses, qui met en scène des éléments grotesques mais suggestifs, constitue une condamnation de l'esprit idéaliste et rationaliste, à l'inverse d'une philosophie matérialiste, sensorielle et expérimentale.

Finalement, Diderot tourne sa plume vers des personnages particuliers, « les veuves cherchant une pension, les nobles dames, les bourgeoises, les dévotes, les nonnes, les petits maîtres, les critiques littéraires et les acteurs »¹⁰¹ notamment. Mais la cible principale de l'ouvrage est Louis XV, personnifié dans le roman par le sultan Mangogul. La satire remonte même jusqu'à Louis XIV, grand-père de Louis XV, sous le personnage grotesque de Kanoglou, lui-même grand-père de Mangogul. Voici un exemple montrant comment Diderot critique son règne et sa politique, notamment la révocation de l'Edit de Nantes :

« Pour comble de bonheur, Kanoglou se laissa persuader par des fanatiques, qu'il était de la dernière importance que tous ses sujets lui ressemblassent, et qu'ils eussent les yeux bleus, le nez camard, et la moustache rouge comme lui, et il en chassa du Congo plus de deux millions qui n'avaient point cet uniforme, ou qui refusèrent de le contrefaire. »¹⁰²

L'expression « pour comble du bonheur » est, selon Margaret Young, empreinte d'ironie, car la révocation de l'édit de Nantes a fait plus de mal que de bien, et n'a offert de bonheur à personne. La décision du prince d'expulser tous ceux qui ne lui ressemblent pas, donc de baser sa décision sur

⁹⁶ *Ibid*, p. 162.

⁹⁷ *Ibid*, p. 175.

⁹⁸ *Ibid*, p. 175.

⁹⁹ *Ibid*, p. 179.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.178.

¹⁰¹ M.M Young 1974, p. 44.

¹⁰² D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 316.

des critères physiques parfaitement arbitraires, montre l'étroitesse de son esprit. Finalement, Diderot évoque qu'il est possible de « contrefaire » ces critères, démontrant ainsi la futilité de cette réforme, les sujets pouvant garder leurs convictions tout en prétendant le contraire.

En conclusion, le libertinage des *Bijoux Indiscrets* pourrait se qualifier comme la « face cachée des lumières ». En effet ce texte révèle un Diderot engagé dans un double combat contre son temps, à la fois comme partie des lumières et comme auteur du libertinage. Le libertinage exprimé dans *Les Bijoux Indiscrets* est extrêmement riche puisqu'il regroupe à la fois un libertinage d'esprit, héritier du XVII^e siècle et un libertinage de mœurs toute en légèreté et en allusions. Cet ouvrage libertin est donc bel et bien le cadre d'un double discours. Utilisant le medium du roman libertin, pour une diffusion certes prohibée mais combien populaire, il crée un discours aux apparences légères mais au contenu réel mordant et innovateur. Ce discours sérieux n'est pas possible sans le détournement à la fois protecteur et ludique de l'humour. Dans les exemples précédents, Diderot s'affranchit du dogme, il rejette et parodie les institutions scientifiques et philosophiques du siècle précédent, au profit d'une exploitation comique de la philosophie matérialiste et empiriste encore naissante en France. Plus grave encore, il parodie la politique de Louis XIV. Il lui faut donc le récit cadre de Mangogul et de Banza pour pouvoir s'abriter sous la couverture du détournement ironique sans quoi les quelques mois passés à Vincennes auraient pu se transformer en années. L'humour est donc essentiel à l'entreprise libertine de Diderot puisqu'il sert la triple fonction d'instruire, de protéger et bien entendu d'amuser.

Conclusion

Nous avons cherché dans cette partie à comprendre comment la littérature libertine a été lue du XVIIIe au XXe siècle. Nous n'avons pas poussé notre analyse jusqu'à ce jour car le postmodernisme amènera des changements suffisamment importants à cette lecture pour que nous y consacrons la dernière partie de ce mémoire. L'hypothèse que je souhaitais vérifier est que malgré la popularité et le contenu plutôt léger de ces romans, leur réception s'est faite de plus en plus sérieuse. Ce que nous sommes parvenus à mettre en lumière est d'abord que le roman libertin n'est pas originellement destiné à être une lecture sérieuse, les auteurs revendiquant même cela dans leurs ouvrages. Les textes libertins étaient plutôt une provocation visant les instances de pouvoir et un effet de mode destiné à titiller les masses.

D'autre part on peut conclure que la lecture sérieuse de la littérature libertine est une affaire de critiques. La critique de la sexualité débridée exprimée dans les romans libertins au XVIIIe siècle diffère de celle du XXe dans le sens où l'augmentation du discours sur la sexualité n'en est qu'à ses débuts. L'objectif de la critique est donc de limiter ce discours jugé néfaste sur la moralité de la personne en préconisant l'interdiction de ces lectures. Ce faisant, les critiques participent paradoxalement à son augmentation et à la multiplication des identités et des pratiques sexuelles. Au XXe siècle, ces identités sont plus stables, et après la révolution sexuelle des années 1970, les interdictions ne sont plus de mise. La lecture critique du libertinage n'a donc eu pour résultat que l'augmentation de la portée du discours sur la sexualité, les textes servant comme tremplin aux grands critiques du XXe siècle pour faire rebondir leurs propres idées.

Finalement, on peut tout de même relever l'insertion d'un sérieux délibéré dans la littérature libertine sous la forme de critique religieuse, politique ou sociale. Ce sérieux prenant la forme chez Diderot notamment d'un double discours, comique d'une part mais dont le tranchant n'épargne aucun aspect d'une société dont la morale et les instances de pouvoir trop rigides empêchent le progrès scientifique, moral et social dont les libertins sont porteurs.

En conclusion on peut dire que les critiques ont concentré leur attention sur les messages sérieux, préférant étudier les débauches dangereuses pour le lecteur des textes libertins ou les satires sociales sous-jacentes des philosophes libertins. Ainsi, ils passent sous silence le style souvent léger et même comique que leurs auteurs ont utilisé comme vecteur pour leurs messages.

PARTIE II

Peut-on parler d'un humour libertin ?

Introduction

A présent que nous avons démontré combien l'humour tient un rôle important dans la lecture du libertinage, il est temps de nous concentrer de façon plus précise sur l'humour. La deuxième partie sera consacrée à la possibilité d'un humour libertin. Nous chercherons donc dans cette partie à rassembler les caractéristiques de l'humour dans le libertinage qui pourraient à la fin, créer un portrait d'un humour libertin.

La première partie sera théorique. L'objectif de ce quatrième chapitre est double. Il permettra d'abord d'établir un contexte théorique, dans lequel les notions principales de l'humour et du rire trouveront une explication. Cela offrira donc un cadre de référence pour certaines notions clés. D'autre part, une fois placées dans le contexte du libertinage, ces théories feront apparaître combien l'humour et le libertinage sont liés dans leurs principes fondateurs.

Dans le cinquième chapitre nous regarderons le rire du personnage libertin. En effet dans les différents types de romans libertins on rencontre différents types de rieurs. On découvrira cependant que le rire des libertins est souvent dominateur, moqueur et cruel. Ainsi, il est difficile de se dégager du sentiment d'un rire injustifié. Cependant le cynisme des bons mots de certains libertins sera suffisamment contagieux pour faire pouffer le plus récalcitrant des lecteurs.

Enfin, le chapitre six tentera de recenser méthodiquement les procédés humoristiques du libertinage. Nous chercherons chez nos différents auteurs quels sont leurs ressorts comiques, ou s'il est un procédé que de nombreux auteurs utilisent. Nous aurons alors un panorama de l'humour dans les romans libertins. Il n'y aura alors qu'un pas à faire pour pouvoir parler d'humour libertin.

Commençons par introduire cette partie par une définition rapide de quelques notions clés. Nous dresserons un panorama général des différentes composantes du comique, liant les notions entre elles, comme au libertinage. Commençons par mettre au point la distinction entre le comique et l'humour. Dans sa définition la plus inclusive, le comique est « l'ensemble des procédés qui visent à susciter le rire »¹⁰³. L'humour fait partie du comique. Ces deux styles partagent le même but mais le rire qui en découle est différent. Il est difficile de comprendre le terme comique sans le lier au genre de la comédie qui met en scène des personnages d'un genre plutôt bas et se termine de façon heureuse. L'humour se conçoit de façon plus sombre, et tire son potentiel comique d'une réalité plus noire. L'humour peut alors être conçu comme une forme élevée du comique, plus raffinée dans sa capacité à parler du malheur. L'humour permet cependant de dépasser le pessimisme de l'humoriste

¹⁰³ B. Gendrel et P. Moran 2005, Web.

et sa résignation aux contradictions inhérentes à l'existence terrestre, car il sublime et dépasse ce malheur par le rire. L'humoriste a conscience de sa propre misère, minuscule atome dans un univers trop vaste, par là il devient lui-même un objet risible. L'humour relèverait selon Gérard Genette du comique absolu de Baudelaire. Un comique qui provoque un rire inoffensif.

C'est là qu'entre la différence entre l'humour et l'ironie. Ces deux notions se rejoignent dans leur capacité à adopter une attitude réfléchie sur le monde et d'apporter ensuite sur son compte un jugement comique. Mais le rire ironique est sans doute moins innocent. La définition la plus précise de l'ironie est sans doute celle de Linda Hutcheon selon qui ce procédé comique est une stratégie discursive, qui repose sur la polyphonie d'un « dit » et d'un « non-dit ». Cet écart ironique « impose une évaluation, presque toujours péjorative »¹⁰⁴ de la part de l'ironiste comme du lecteur de l'ironie. L'ironie n'a donc ni la gratuité, ni la qualité rédemptrice de l'humour, au contraire le rire ironique semble être accusateur. En ce sens, Jankélévitch classe l'ironie et l'humour dans un système qu'il emprunte aux pensées de Pascal :

« Face au pouvoir politique, qui veut faire passer pour une grandeur naturelle sa simple grandeur d'établissement, l'individu peut adopter trois attitudes. Le naïf croit ce que lui dit le pouvoir, qu'il est bel et bien une grandeur naturelle. Le semi-habile est celui qui se rend compte de la fiction sur laquelle repose l'État, et qui la dénonce. L'habile, enfin, s'est lui aussi rendu compte de la vérité, mais il sait plus encore quelles sont les vertus de la tranquillité et de la stabilité: ainsi se comporte-t-il exactement comme le naïf, mais avec «l'idée de derrière» qui fait toute la différence. »¹⁰⁵

L'humour relèverait donc de l'habile et l'ironie du semi habile. *Puisque* l'ironie placée du côté de l'idéal dénonce les insuffisances du monde, tandis que l'humour plus passif dépasse son jugement premier en riant de ces contradictions. Ainsi, si l'on peut trouver plus de finesse à la résignation de l'humoriste, l'ironiste est en pleine possession des pouvoirs du langage. Ce pouvoir se manifeste de plusieurs façons. D'abord il donne à l'ironiste une position privilégiée. L'ironiste est suffisamment confortable dans ces certitudes pour asseoir sa position comme autorité morale. Et cela lui confère le droit d'accabler celui ou ce contre lequel il ironise. D'autre part une conception plus récente de l'ironie place une partie du pouvoir de cette notion dans l'esprit du lecteur, chez qui repose tout l'effet de l'ironie. Cette conception de l'ironie ou se glisse la responsabilité d'interprétation du lecteur dans l'espace entre le dit et le non-dit, permet d'équilibrer la distribution de pouvoir.

¹⁰⁴ L. Saint-Martin, A. Gibeau 2012, p. 27.

¹⁰⁵ B. Gendrel et P. Moran 2005, Web.

La parodie et la satire sont des formes d'ironie dont les enjeux sont très proches. Ces procédés rhétoriques reposent également sur un retournement, une polyphonie. La satire vise des traits moraux ou sociaux, la parodie s'attaque aux conventions littéraires. Un écart ironique est créé dans l'imitation déformée d'un discours parodié, introduisant une critique implicite. Paradoxalement, la parodie trouve sa propre limite dans sa réalisation. En effet, pour parodier, elle se doit d'adopter le même style que l'original, perpétuant alors les codes que dans sa critique elle voulait effacer.

Refermons le cercle avec le grotesque qui relevé autant du comique que de l'humour. Le grotesque est un genre littéraire caractérisé par l'hyperbole, l'exagération et l'excès. Il peut donc se révéler dans deux formes de comique, le comique significatif de Baudelaire, que nous avons appelé comique, celui des bouffonneries, des caricatures et des fins heureuses. L'autre grotesque est celui de Victor Hugo, celui qui s'oppose au sublime. Une esthétique de la monstruosité de l'excès dans la laideur, qui se réfléchit bien mieux dans l'humour.

Chapitre 4

La théorie du rire et le libertinage

Après avoir montré que le libertinage est souvent une lecture divertissante, nous allons maintenant chercher de quelles manières cette lecture nous fait rire. Dans cette partie, nous confronterons les romans libertins en cherchant si le libertinage peut être abordé comme un genre comique. La question qui se pose dans cette partie est de savoir si l'humour que l'on trouve dans les romans libertins, autant dans l'univers narratif, que dans l'acte de lecture, peut être condensé en un type d' « humour libertin ». En d'autres termes, nous regarderons comment les personnages libertins rient et comment l'humour est conçu dans l'univers fictif du libertinage. Nous pourrons ensuite comparer ce rire avec celui du lecteur réel lorsqu'il est confronté avec le texte pour voir s'il est basé sur les mêmes principes. Notre but est de faire surgir, si elle existe, une idée compréhensive de l'humour dans les romans libertins.

Le rire est détachement et supériorité pour Hobbes et Baudelaire

Commençons par la vision du rire qui influença tant le XVIIIe siècle. Hobbes imagine que le rieur, en riant, exprime sa supériorité sur l'objet ou la personne dont il se moque. « La passion du rire est un mouvement subit de vanité produit par une conception soudaine de quelque avantage personnel, comparé à une faiblesse que nous remarquons actuellement dans les autres, ou que nous avons auparavant. »¹⁰⁶ La théorie hobbesienne, avec sa connotation négative de « vanité », est sûrement basée sur une longue tradition de rejet du rire comme d'un phénomène mauvais¹⁰⁷. Par exemple, ni l'Ancien ni le Nouveau Testament ne sont tendres avec les rieurs. Dans ces textes anciens, le rire va de pair avec le péché : « Dans les délices du péché, (les pécheurs) rient »¹⁰⁸. Et cela puisque, le rieur prend plaisir de la peine de l'autre pour paraître plus grand, ce que Freud décrit comme « l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement »¹⁰⁹. Un exemple classique est la figure du trébucheur. A sa chute on rit car « au fond de la pensée du rieur [on trouve un] certain orgueil inconscient. (...) Moi, je ne tombe pas ; moi, je marche droit ; moi, mon pied est ferme et assuré. »¹¹⁰

¹⁰⁶ Hobbes, Thomas. *De la nature humaine*. (1739)

http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=De_la_nature_humaine&oldid=3301171

¹⁰⁷ Cela est très bien illustré dans dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, par les débats entre Guillaume de Baskerville, moine franciscain partisan du rire comme instance libératrice et le moine bénédictin Jorge de Burgos.

¹⁰⁸ J.P. Cazes 2003, p. 12.

¹⁰⁹ S. Freud 1930, p. 402-403.

¹¹⁰ C. Baudelaire 2008, p. 18.

Pour Baudelaire, ce triomphe du rire n'est possible que par un désintéressement, un détachement qui permet d'observer en spectateur les imperfections des autres, sans ressentir de compassion ni de retour sur soi. C'est bien pourquoi « le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. »¹¹¹ Le rieur exprime sa grandeur, alors que, comme celui qui tombe, il est imparfait. C'est la face sombre du rire, un rire mauvais qu'il appelle le « comique significatif », un humour populiste à la portée de tous. Mais Baudelaire nuance intelligemment son propos en remarquant qu'il est tout à fait permis de rire sans blesser (mais tout en restant supérieur) en riant au comique burlesque puisque cette fois le burlesque est l'expression d'une « supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature. »¹¹²

Ces deux penseurs nous offrent deux théories de l'humour qui se complètent. L'humour est une manifestation de la supériorité de l'individu, qui porte en lui le pouvoir d'imputer du comique à une situation, pourvu qu'il en soit suffisamment détaché. Après les avoir ainsi résumées, remarquons que le libertinage est soutenu par les mêmes rapports de force que ces théories du rire. Rappelons le, le libertinage n'est pas tant une histoire d'amour qu'une question de pouvoir et de domination d'un fort sur un plus faible. Domination sociale chez Crébillon par exemple, domination sexuelle et coercition chez Sade Hobbes et Baudelaire nous sont d'une grande utilité pour comprendre le rire dans les romans libertins qui, on le verra au chapitre suivant, est souvent un outil de domination pour le libertin. Mais ils permettent aussi de démontrer que le principe cruel et dominateur du rire est souvent à la source même du roman libertin.

Freud et le rire comme impulsion du libertinage

Le Witz

Selon Mercedes Blanco, « Il y a *Witz* quand l'ébauche d'un discours, l'esquisse hésitante d'une parole non encore formulée, sont attirées (*herabgezogen*) dans l'inconscient où elles subissent une élaboration qui est propre à la pensée inconsciente. »¹¹³ Le *Witz* serait ainsi la manifestation consciente de l'inconscient, pour servir à l'expression d'un désir. Par conséquent, l'expression de telle ou telle forme de *Witz* en viendrait à être un refoulement de telle ou telle forme de pulsion : par exemple « le mot grivois et le mot agressif servent les intérêts libidinaux du sujet. La mise à nu et l'humiliation qu'ils infligent à leur objet sont des substituts immédiats d'actes sexuels ou hostiles et provoquent un plaisir »¹¹⁴. Sur un mode plus indirect, le cynisme ou le scepticisme heurtent les

¹¹¹ *Ibid*, p. 20.

¹¹² *Ibid*, p. 28.

¹¹³ M. Blanco 2002, p. 78.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 79.

puritains ou les dogmatiques. Là, le Witz ne provoque pas un plaisir direct par translation d'une pulsion en mot, mais il permet d'enfreindre les normes, ce qui rend ainsi accessibles des sources de plaisir de type libidinal. « Lorsqu'on a affaire au Witz tendancieux, le plaisir dérivé de la technique fonctionnerait comme plaisir préliminaire, permettant la levée provisoire des refoulements et des inhibitions qui s'opposent à l'expression de la tendance. »¹¹⁵ Le Witz se substitue donc comme source de satisfaction à la pulsion qu'on désire forcer sur l'objet du désir sexuel ou de l'agression. Le Witz a donc la même « fonction économique » que le libertinage dans le sens où il permet d'apprécier un plaisir transgressif, sans pour autant procéder à une réelle transgression.

L'humour

Le principe de l'humour est assez ressemblant et découle du détournement. Par exemple, lorsque je lis qu'avant son supplice, le presque régicide Robert-François Damiens dit « La journée sera rude », j'apprécie son trait d'humour noir. Dans cet exemple, le condamné en place de Grève va mourir de façon atroce, et cela crée un affect négatif, de peur ou de pitié ; mais cet affect n'arrive pas à son paroxysme car il est détourné par le détachement de l'auteur du mot. « L'essence de l'humour réside en ce fait qu'on s'épargne les affects auxquels la situation devrait donner lieu et qu'on se met au-dessus de telles manifestations affectives grâce à une plaisanterie. »¹¹⁶ Mais l'humour dépasse le stade de coque de protection contre les réalités et les traumatismes du monde extérieur. « L'humour ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe du plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables. »¹¹⁷ Dans cette instance, les « réalités extérieures » peuvent désigner un contexte social, un surmoi, une barrière au plaisir. L'humour partage donc avec le Witz cette instance libératrice, dans le sens où elle permet à l'auteur d'exprimer une pulsion, ici, la peur de la mort et de la sublimer. L'humour comme le Witz pour Freud sont donc des moyens de détourner la censure du surmoi et des « réalités extérieures ». L'humour défie, car il offre la possibilité d'exprimer un contenu inconscient, ou une pulsion, qui aurait été inacceptable. A nouveau, on voit que les principes derrière le rire, cette fois-ci la transgression et le plaisir, sont aussi ceux du libertinage.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 78.

¹¹⁶ S. Freud 1930, p. 208.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 209.

Bergson et la fonction sociale du rire

La théorie de Bergson sur l'humour se réduit à cette maxime : « Ce qui nous fait rire, c'est justement l'introduction de quelque chose de mécanique dans le vivant »¹¹⁸. Cette curieuse notion de mécanique évoque simplement une idée de rupture et de raideur qui va à l'encontre de la fluidité temporelle de la vie. En effet, pour Bergson, la vie est un mouvement continu et souple, l'être humain dans la société sait où il va et on s'attend à ce qu'il fasse attention à son parcours. Briser ce parcours et cette fluidité, que cela soit dans les gestes, dans les attitudes ou dans la parole, provoque le rire.

Bergson repère trois grands procédés du comique, qui reprennent cette idée de mécanique. Le premier, la répétition, dit suffisamment bien ce qu'il est. Ce phénomène est comique parce qu'au lieu du perpétuel renouveau que suppose la fluidité du temps, est exécutée une répétition mécanique à la manière d'un travail à la chaîne. La répétition, pour Bergson, « Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique. »¹¹⁹ Cette mécanisation de l'homme se retrouve en particulier chez Sade dans des passages comme celui-ci :

« Je n'ai vu de mes jours un service aussi lestement fait que celui-là. Ces beaux membres, ainsi préparés, arrivaient de main en main jusque dans celles des enfants qui devaient les introduire ; ils disparaissent dans le cul du patient : ils en sortaient, ils étaient remplacés ; et tout cela avec une légèreté, une promptitude dont il est impossible de se faire d'idée.»¹²⁰

Comme l'écrit Roland Barthes¹²¹, cette répétition mécanique de la sodomie laisse penser à un travail à la chaîne ce qui stérilise l'éros de Sade. Ainsi dépouillé de son érotisme, cette scène laisse toute sa place au comique de répétition.

De la même manière, l'imitation est une forme de répétition ; cela se produit lorsqu'une personne repère les traits familiers, les gestes ou les attitudes d'une autre personne, de façon à les singer. « Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissé s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique. »¹²² Le second principe comique est l'inversion, qui peut prendre diverses formes. L'inversion des rôles par exemple, des poissonniers qui s'expriment comme des grands seigneurs et des seigneurs comme des poissonniers. Le comique vient alors ici de la rupture entre la forme et la matière, une rupture entre un objet et son contexte. «Le

¹¹⁸ S. Carfantan 2003, Web.

¹¹⁹ H. Bergson 1959, p. 21.

¹²⁰ D.A.F. Sade de et M. Delon 1990, T3. p. 1054.

¹²¹ R.Barthes 1971, p. 125.

¹²² H. Bergson 1959, p. 21.

corps prenant le pas sur l'âme... la forme voulant primer le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit.»¹²³ Ces phénomènes comiques sont à l'origine des passages ironiques en particulier satiriques dans le libertinage. Que ce soit dans la parodie des styles ou des personnes, comme dans ce passage des *Bijoux Indiscrets* ou sont visés par la parodie le style hyperbolique du sermon :

«Qu'entends-je dans tous les cercles ? Un murmure confus, un bruit inouï vient frapper mes oreilles. Tout est perverti, et l'usage de la parole, que la bonté de Brahma avait jusqu'à présent affecté à la langue, est, par un effet de sa vengeance, transporté à d'autres organes. Et quels organes ! Vous le savez, messieurs. Fallait-il encore un prodige pour te réveiller de ton assoupissement, peuple ingrat !»¹²⁴

L'essence du sermon est reprise ici, avec les nombreuses questions rhétoriques et les exclamations. Ce procédé d'imitation a déjà un potentiel comique mais celui-ci est accentué à nouveau par la distance entre le ton, sérieux et prêcheur, et le contenu grotesque.

Finalement le dernier procédé, que Bergson appelle « l'interférence des séries »¹²⁵, consiste en des situations de quiproquo où les événements peuvent s'interpréter de manières différentes. Il faut préciser que chez Bergson, le corps et la parole ne sont pas dissociés ; ainsi, les mêmes insertions de la raideur mécanique peuvent se retrouver aussi bien inscrites dans le jeu de scène d'une pièce de théâtre que proférées dans un jeu de mots. Un exemple de ce double entendre est celui de la plaisanterie récurrente de l'adultère de la comtesse de B**, que Valmont courtise au fil des *Liaisons Dangereuses* :

« Décidez-vous pourtant, car je viens de recevoir une invitation fort pressante de la comtesse de B**, pour aller la voir à la campagne ; et, comme elle me le mande assez plaisamment, « son mari a le plus beau bois du monde, qu'il conserve soigneusement pour les plaisirs de ses amis. »¹²⁶

Somme toute quoique la théorie du rire de Bergson soit lourdement influencée par la mécanisation, ce qui pourrait paraître anachronique du XVIIIe siècle, il permet d'ériger un cadre théorique dans lequel se retrouvent et s'explicitent les procédés humoristiques du libertinage. Ce qui rapproche également Bergson du rire libertin, ce ne sont pas tant les processus de l'apparition du rire

¹²³ *Ibid*, p. 29.

¹²⁴ D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 68.

¹²⁵ H. Bergson 1959, p. 42.

¹²⁶ C. Lacloux et L. Versini 1979, p. 118.

(qui sont toutefois abondamment présents dans la littérature libertine), que la fonction sociale du rire. Pour Bergson, le comique est inconscient. Celui qui se conduit mal n'en a selon lui pas la conscience et cette personne ne sait pas qu'elle est ridicule ou qu'elle est drôle. La moquerie des autres et le rire qui en résulte sont comme un retour de l'image de soi. En ce sens, le rire à la manière de Molière châtie les mœurs, la comédie renvoyant au spectateur un reflet de ses propres vices ou travers (l'hypocrisie, l'égoïsme, la cupidité, le goût des vieillards pour la chair fraîche, etc.). Le ridicule, le méchant, les porteurs de défauts qui vont à l'encontre du bon fonctionnement de la société sont réprimandés soit par la critique, soit par le rire. A ce titre, le rire comporte donc une intention moralisante. « Le rire est véritablement une espèce de brimade sociale »¹²⁷. L'analyse du rire et du comique par Bergson est extrêmement complète puisqu'elle couvre les procédés comiques à l'origine des différents genres comiques. Mais on retrouve à nouveau cette importante notion d'utilité du rire dans un contexte social, ici pour la correction des mœurs. Cela établit encore un rapport de force entre le rieur et celui dont on rit, dont le libertinage fait usage.

Le résultat étonnant de cette analyse est que l'on peut établir certains parallèles entre les principes fondateurs du libertinage et des théories de l'humour. Ces théories permettent d'entrevoir que le tissu-même du libertinage est formé par l'humour. Lorsqu'on regarde le rire comme une marque de détachement et de supériorité, celui-ci est libertin, car il introduit des rapports de force dans le texte, il devient un rire du pouvoir, à la botte de ses personnages. Si l'on considère comme Freud que l'humour procède à un détournement de la censure surmoïque pour l'expression de pulsions ou autres pensées inconscientes inacceptables, on comprend qu'il est libertin, car c'est exactement la fonction du libertinage. Finalement, ces critiques évoquent sans les nommer divers types d'humour. Freud, traite d'un humour très cher au libertinage, en particulier celui de Sade, l'humour noir. Dans sa très riche analyse, Bergson, évoque divers types de comiques, le comique de répétition, qui peut appartenir au style grotesque. L'imitation et l'inversion sont deux principes à l'origine de la parodie et de la satire, deux catégories humoristiques qui relèvent de l'ironie.

¹²⁷ H. Bergson 1959, p. 60.

Chapitre 5

Le rire du libertin

Dans ce chapitre nous cherchons à décrire comment est présenté le rieur dans le texte libertin, et quelle est la fonction du rire pour ce personnage. Nous observerons, en comparant ce chapitre avec le suivant, la différence entre la fonction du rire dans le roman, avec celle du roman lui-même.

La corporéité du rire libertin

La bouche ouverte sur une langue rouge, des éclats de bruits qui s'échappent irrésistiblement d'un corps qui se secoue en convulsions, sont trop d'images indécentes pour échapper à l'œil excessivement prude de cette époque. Le rire est libertin car il est indécent. C'est pourquoi la bienséance veut que les lèvres soient maintenues closes en toutes occasions comme le théorise Jean-Baptiste de La Salle :

« Il n'est pas bienséant de faire trembler ses lèvres [...] il faut les avoir toujours fermées, et ne les remuer ordinairement que pour manger ou pour parler. Il y en a quelquefois qui élèvent tellement la lèvre d'en haut et abaissent si fort celle d'en bas, que leurs dents paraissent quelquefois même toutes entières; cela est tout à fait contre la bienséance, qui ne veut pas qu'on voie jamais les dents à découvert, la nature ne les ayant couvertes des lèvres que pour les cacher. »¹²⁸

Puisque le rire est associé à l'obscénité, il devient l'une des caractéristiques du personnage libertin. En effet, l'hilarité facile qui vient aux libertins est une preuve de leur peu de vertu. Félicia de Nerciati par exemple ne se cache pas lorsqu'elle rit et apporte au contraire plus d'attention sur sa corporéité : « Il me vint une idée qui me fit rire de bon cœur. Le rire est contagieux pour tout le monde : les larmes le sont pour les femmes en particulier ; mon marquis [...] rit donc avec moi sans savoir encore à quoi je devais mes joyeuses convulsions. »¹²⁹ Le rire est bien entendu plus spontanément acceptable dans le libertinage crapuleux, où l'on se préoccupe fort peu de son image. Dans un libertinage plus galant, ce corps libertin que l'on autorise à rire fait fi des codes sociaux et de la stricte réglementation des mœurs pour affirmer son individualité.

¹²⁸ J.B. De la Salle cité dans A. Richardot, 2002, p. 28.

¹²⁹ A.R.A. Nerciati de et R. Trousson 1993, p. 1068.

La domination par le rire

Les théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles qui se penchent sur le rire s'efforcent en grande partie à en montrer les aspects néfastes. Le vocabulaire même de l'humour change pour accommoder cette nouvelle image du rieur. Le sens des vieux mots s'avilit. *Raillerie* et *plaisanterie* par exemple autrefois employés de façon inoffensive se chargent d'une « ironie malicieuse ». De fait, s'appuyant sur la philosophie hobbesienne, le rire prend une allure mauvaise.

Se développe alors dans la littérature un type du libertin comme le méchant rieur. D'abord le rieur est « un mauvais plaisant »¹³⁰ dont la présence importune son entourage. Mais le rieur tourne vite en personnage cruel. Le rire libertin n'est pas un rire bienveillant, il est sarcastique, moqueur et dominateur. On peut relever en abondance les passages où les libertins ont recours à un rire cruel. La vertueuse Justine de Sade est victime de la risée de tous ses tortionnaires, par exemple de la Dubois, « je me jetai aux genoux de la Dubois, je la conjurai d'être une seconde fois ma protectrice : la malhonnête créature ne fit que rire de mes larmes.»¹³¹ Les plus fameux libertins, Merteuil et Valmont, sont eux-mêmes caractérisés par leur fin maniment de l'humour. Ils se délectent, comme le lecteur, de leur talent pour les jeux de mots et les plaisanteries. Ces deux personnages sont gais, mais cette gaieté est agressive et moqueuse à l'inverse du rire vertueux, innocent et naïf de Mme de Tourvel.

Cet humour cruel n'est nulle part aussi bien illustré que dans ce passage de la lettre quarante-huit :

« Jamais je n'eus tant de plaisir en vous écrivant ; jamais je ne ressentis, dans cette occupation, une émotion si douce et cependant si vive. Tout semble augmenter mes transports : l'air que je respire est plein de volupté ; la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'Amour »¹³².

Cette lettre est un triple message adressé d'une part au lecteur et à la marquise de Merteuil, qui savent que cette missive est écrite sur le dos nu d'une femme, mais aussi à la présidente de Tourvel. Avec des passages comme celui-ci on moque la sensibilité et de la naïveté de la Présidente par la parodie d'une rhétorique de séduction sentimentaliste ainsi que par une atteinte à son honneur. Le rire de ces libertins, comme on le constate souvent, prend pour cible la vertu, la candeur et le sentiment. Ces deux personnages cherchent à blesser par le langage et l'utilisent comme moyen pour

¹³⁰ A. Richardot 2002, p. 44.

¹³¹ D.A.F. Sade de 1791, Web.

¹³² C. Laclos de et R. Pomeau 1996, p. 180.

servir leurs jeux et comme fin par sa violence. Cependant, ce langage et ces rires offensifs se retourneront contre eux et les perdront.

L'image hobbesienne du plaisant supérieur n'a jamais autant trouvé d'écho que dans le personnage de Versac. Dans une discussion destinée à l'édification de Meilcour, son jeune protégé, Versac édicte des commandements pour devenir le parfait « petit maître ». Dans les principes qu'il érige pour briller en société, le rire prend une place importante. En effet, Versac est reconnu pour sa gaité, on l'entend venir avant même qu'il soit entré dans le salon. Il « rit le plus souvent qu'il [peut] »¹³³, pour envahir l'espace sonore et apporter l'attention sur son corps, montrer sa beauté et laisser voir ses dents. Cette gaité superficielle, soutenue par un rire constant qui repose sur des propos creux, peut paraître ridicule. Et cela l'est en effet; mais Versac apprivoise les ridicules qui deviennent un art, une construction sociale à la mode, par laquelle on peut se faire admirer. Le premier principe de Versac est l'adoption du rictus de la médisance.

« Que votre sourire soit méprisant, qu'une fade causticité règne dans tous vos propos. Avec de pareils secours, quelque peu de mérite qu'on ait d'ailleurs, on se distingue parce qu'on se fait craindre et que, dans le monde, un sot qui se tourne vers la méchanceté est plus respecté qu'un homme d'esprit qui, trop supérieur à ces vils objets pour descendre jusqu'à eux, rit en secret des travers de son siècle et les méprise assez pour ne pas même les blâmer tout haut. »¹³⁴

Le petit maître tente de prendre l'ascendant sur les autres : « ardent à tout anéantir, ennemi du public qu'il voudrait cependant captiver, rien à ses yeux n'est supportable que lui-même ; encore craint-il quelquefois de se voir sensé, dans l'appréhension de se trouver moins aimable. »¹³⁵ Ses mauvaises manières et son insolence ainsi que son désir cynique de domination le rendent à la fois effrayant et attractif car il plait en régaland son entourage de futilités, et cultive son ridicule.

Dans le roman libertin, le principe derrière le rire n'est donc pas réellement la vocation à être plaisant ni même véritablement la réponse affective de l'humour. Il s'agit bien au contraire d'un rire instrumental qui sert à choquer ou à se mettre en position de force. Le personnage libertin ne participe donc pas véritablement à des échanges humoristiques, mais plutôt des plaisanteries cruelles et de mauvais tours. Toutefois, le lecteur se délecte des traits d'humour et du cynisme exprimés avec virtuosité par les personnages des *Liaisons Dangereuses*.

¹³³ C.P.J. Crébillon 2005, p. 86.

¹³⁴ *Ibid*, p. 153.

¹³⁵ A. Richardot 2002, p. 102

Chapitre 6

Le roman libertin pousse-t-il au rire? Un recensement des codes de l'humour libertin de Crébillon au Marquis de Sade

Penchons-nous maintenant sur l'interaction entre le texte et le lecteur. Nous ferons ainsi connaissance avec ce qui fait rire non plus le personnage libertin, mais la personne qui lit le roman. Le lecteur se divertit grâce aux procédés humoristiques du texte, qui découlent des diverses théories de l'humour évoquées au chapitre précédent. Je voudrais emmener mon lecteur à travers les différentes rencontres avec l'humour dans les textes libertins de façon à savoir si l'on peut ou non, définir un véritable « humour libertin ».

Le plaisir du langage - Jouer avec les mots

Concentrons-nous d'abord sur le jeu de mots, c'est-à-dire sur la manière dont les auteurs s'amuse avec le langage pour produire des résultats comiques. La littérature libertine est en effet souvent basée sur une certaine utilisation du langage qui vise à donner au lecteur le plaisir de lire des textes érotiques sans pour autant les choquer, « faisant du récit sexuel quelque chose de tout à fait jouissif et ludique»¹³⁶.

Le langage gazé des libertins emploie des mots au sens double avec la connivence du lecteur. Cela signifie qu'érotisme et humour sont intimement liés dans l'entreprise comique puisque, dans le détournement qui instaure une distance entre le mot et la chose, peut se glisser un double sens qui provoque d'emblée le rire. L'objectif étant d'«être cryptique tout en restant suffisamment clair»¹³⁷. Nerciat, Sade et Restif mettent par exemple beaucoup d'inventivité dans l'onomastique de leurs personnages. Ces auteurs créent des noms propres à la fonction symbolique ou parodique et jouent sur des relations conceptuelles cocasses. Nerciat notamment, donne à ses personnages des noms tels que Mesdames de Conassière et Vaginasse ou Mr de Foutenville¹³⁸. Sade invente Noiceuil (il faut

¹³⁶ J.R.J. *Salcedo* 2006, p. 800.

¹³⁷ *Ibid*, p. 797.

¹³⁸ *Ibid*, p. 799.

comprendre à la porte de l'horreur), un financier Mondor, une religieuse Delbène¹³⁹ (à l'âme noire comme de l'ébène). Chez Restif, on rencontre Mme Parangon, sous-entendu, de vertu.

Bernadette Fort, dans son ouvrage *le Langage de l'ambigüité dans l'œuvre de Crébillon fils*, nous explique comment est construit ce langage du double sens dans la littérature libertine, car ce qui est vrai pour Crébillon l'est également pour d'autres auteurs, en particulier Nerciat et Sade. L'humour repose sur l'ambigüité, sur une rupture entre un sens attendu et un deuxième sens, cette fois comique. La décence ne devant pas être brusquée, le procédé passe donc par :

«L'élimination du terme propre, qui est jugé inconvenant (...) et auquel on substitue un terme abstrait ou pris dans un sens figuré ou spécialisé, ou encore un terme d'atténuation ou de suggestion. On peut classer dans cette catégorie divers procédés stylistiques dont certaines figures bien connues, comme la métaphore, la métonymie, la périphrase. »¹⁴⁰

Par exemple, nos auteurs Sade, Crébillon, Nerciat et Restif de la Bretonne utilisent des termes qui appartiennent au vocabulaire galant mais deviennent des stéréotypes dans le vocabulaire libertin. Les termes « désordre », « égarement », « transport », que l'on trouve à profusion chez chacun de nos auteurs, sont des euphémismes pour désigner des élans physiques :

« Quand elle a vu cette maison de honte, où le désordre emprisonné fermente et empire (...), ses larmes ont coulé. »¹⁴¹

« Eh bien, dis-je au comble de l'égarement, puisque je suis malheureusement dans l'impuissance de tirer parti de ta volonté, fais du moins ce que tu voudras. »¹⁴²

« Comment accorder aussi peu d'amour et d'empressement avec les transports que je lui avais montrés? »¹⁴³

L'introduction de la notion sous-jacente de la sexualité dans ces phrases, qui seraient sans ce double sens moins scandaleuses, est à même de provoquer le rire.

¹³⁹ J. Phillips 1999, p. 50.

¹⁴⁰ B. Fort 1978, p. 92-93.

¹⁴¹ N.E. Restif de la Bretonne 2005, p. 542.

¹⁴² A.R.A. De Nerciat 1921, p. 176.

¹⁴³ C.P.J. Crébillon de et R. Trousson 1993, p. 98.

Andréa de Nerciat est particulièrement adroit à manier le jeu de langage qui sous-tend l'écriture libertine. Néologismes et détournements sexuels de mots courants contribuent au plaisir de la lecture chez cet auteur. Par exemple, au sulfureux chapitre XXI de *Félicia*, dont le titre, « Orgie » est le mot le plus explicite du chapitre entier, on constate que l'érotisme est transmis par deux termes clés qui donnent le ton : « lascif » et « orgie » explicitent la sensualité de la scène. Mais divers détournements se font. Lorsqu'au début de la scène on déguste un repas, il est dit que « La chère était exquise »¹⁴⁴ ; dans un contexte orgiaque, l'homonymie de « chair » et « chère » introduit une ambiguïté humoristique. Dans ce même chapitre, un acte amoureux est ainsi décrit : « l'un de nos officiers, défié par les regards lascifs de Sylvina et perdant toute retenue, l'entraîna vers l'ottomane et se mit à fourrager ses appâts les plus secrets. »¹⁴⁵ L'humour découle ici du double jeu de l'emploi du terme agricole « fourrager » et de l'inexactitude de l'emploi du terme « secret », transparent pour tous les lecteurs.

Chez Nerciat comme chez Sade, le plaisir du texte vient également du jeu des registres. On retrouve notamment un éventail de tournures décrivant la sodomie, qui reposent sur un détournement d'un vocabulaire religieux ou philosophique : « Pêché philosophique »¹⁴⁶, « jésuitique expérience »¹⁴⁷. Ce vocabulaire religieux détourné est un marqueur constant du style du marquis de Sade. Ainsi, le derrière est appelé un « autel » de manière quasi systématique. La valeur blasphématoire de cet usage est comique en soi, parce que transgressive. Dans *Justine*, Sade prend grand soin de ne jamais nommer ce qu'il désigne, il procède exclusivement par métaphores fleuries. Bien entendu, de la rupture qui se crée lors de l'abandon du champ lexical de la luxure pour un champ lexical faussement anodin dérive une forme d'humour. On peut ajouter que la notion de jeu des registres, fait écho avec le comportement libertin. L'usage détourné de la langue, les allusions et le double entendre pour prendre plaisir à ce que l'on ne nomme pas, est ce que Roland Barthes appelle « cacher la femme »¹⁴⁸. En effet, les amours libertines se font en cachette, relèvent d'un jeu entre les protagonistes pour partager des moments volés, parfois à l'aide de complices ou de passages secrets. Cela se fait chez Sade de façon plus explicite mais relève du même principe, voiler pour mieux en jouir : « Bressac pose des mouchoirs triangulaires, renoués sur les reins ; et les femmes s'avancent... »¹⁴⁹

¹⁴⁴ A.R.A. De Nerciat 1921, p. 133.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 135.

¹⁴⁶ J.R.J. Salcedo 2006, p. 798.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 798.

¹⁴⁸ Barthes, Roland. *Sade, Fourier. Loyola*. Seuil, coll. "Tel Quel" 1971: 127

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 127.

Préfaces et connivence avec le lecteur

Un procédé récurrent, source intarissable d'humour dans ces romans, consiste pour les auteurs à prendre directement leur lecteur à parti comme destinataire de leurs plaisanteries. Les adresses directes au lecteur laissent entendre que l'ouvrage est conçu avec un lecteur en tête, comme un dialogue entre l'auteur et ce dernier. Nous allons observer dans cette partie trois types d'adresse au lecteur. La première concerne les préfaces, qui mettent en relation directe l'auteur, soit de manière ouverte soit sous couvert du masque de l'éditeur. Les préfaces édictent souvent la manière dont le livre doit être lu. D'autre part, l'auteur s'adresse au lecteur dans les titres qu'il donne à ses chapitres, créant ainsi une connivence entre le lecteur et l'auteur, favorisant un terrain pour le rire et y ajoutant souvent des tournures comiques. Finalement nous nous intéresserons aux adresses aux lecteurs directement placées dans les textes.

« Voici, mon très cher ouvrage,
Tout ce qui t'arrivera :
Tu ne vaux rien, c'est dommage:
N'importe, on t'achètera.
Plus d'une femme t'aura,
Jusqu'au bout avec courage,
Lira :
La plus catin (c'est l'usage),
Au feu te condamnera ;
Mais la plus sage...
Rira. »

Andréa de Nerciat nous fait cadeau dans son ouvrage *Félicia* d'une préface qui sied tout particulièrement à notre sujet, puisqu'il prescrit le rire à ses lectrices. Cette introduction est chargée de sous-entendus. Notons d'abord que, comme Diderot, Nerciat ne s'adresse curieusement qu'aux femmes. Cela laisserait-il entendre que le lectorat de ces auteurs est essentiellement féminin ? Ou que seules les femmes auraient besoin d'un guide pour la lecture ? Nerciat décrit d'abord une contradiction étonnante, la femme de petite vertu est celle qui brûle l'ouvrage. Il signifie sûrement avec humour que les femmes les plus véhémentes dans leur critique sont en vérité les plus ferventes lectrices. D'autre part, on peut se demander ce qu'il entend par « femme sage ». Il pourrait s'agir d'abord d'une sagesse qui sous-entend de bonnes mœurs. Mais une autre forme de sagesse, qui suppose intelligence et philosophie, provoquera le rire chez la lectrice qui saura apprécier cet ouvrage

à sa juste valeur, créant également une contradiction amusante avec la façon dont on concevait la lecture des femmes au XVIIIe siècle.

De plus, cette préface, comme bien d'autres, est comique par sa grande autoréférentialité, en d'autres termes se réclame d'être un texte libertin et par là même un texte relativement mineur. Les auteurs n'attendent donc pas les censeurs et les critiques pour dénoncer leur propre texte comme un phénomène de mode. Ils fustigent eux-mêmes leur propre texte, coupant l'herbe sous le pied aux dénigreur et à la censure. Cet humour qui anticipe la critique fait rire un lecteur qui a conscience de la valeur de ce qu'il lit par rapport au canon. Si l'auteur fait mine de reconnaître la faible valeur littéraire de son texte, il n'en nie cependant pas la valeur divertissante et stimulante. Crébillon fait de même dans la préface des *Egarements* où il indique ses intentions : « L'homme qui écrit ne peut avoir que deux objets : l'utile et l'amusant. »¹⁵⁰ Son roman veut donc à la fois instruire, et amuser, ce dernier point nous concernant particulièrement puisqu'il signifie divertir mais aussi faire rire. On voit donc que les auteurs placent dès leurs préfaces les clefs pour lire leurs romans avec le ton qui convient, autrement dit, avec le ton léger qu'ils ont eux-mêmes insufflé dans leurs écrits. Les préfaces ayant le plus souvent comme nous l'avons vu, divers degrés de lecture, chaque lecteur trouvera son compte dans les degrés d'ironie de telle ou telle consigne. Diderot, comme à son habitude, procède avec finesse. Son introduction aux *Bijoux indiscrets* conseille la lecture de son ouvrage à Zima, en sous-entendant lourdement que cette lecture est une lecture prohibée et privée. Ces « mauvais conseils » font sourire, comme en témoigne la dernière phrase de sa préface : « Encore une fois, Zima, prenez, lisez, et lisez tout : je n'en excepte pas même les discours du *Bijou voyageur* qu'on vous interprétera, sans qu'il en coûte à votre vertu ; pourvu que l'interprète ne soit ni votre directeur ni votre amant. »¹⁵¹. Le trait spirituel final fait allusion à l'érotisme de l'œuvre mais laisse aussi présager que l'humour célèbre du philosophe ne manquera pas dans le roman. Sade fait ici exception. Le fanfaron du vice, qui de manière très paradoxale était un auteur éminemment comique, ne recommande jamais à son lecteur de la légèreté dans la lecture, puisque pour lui le rire étouffe le plaisir. Hormis cette rare singularité, dans leurs préfaces les auteurs sont très clairs quant à la lecture et la qualité de leurs textes: ils sont conçus pour le plaisir du lecteur et ils sont en droit de provoquer le rire chez eux.

Les titres des textes de mon corpus sont souvent, mais pas exclusivement humoristiques. On trouve les plus amusants chez Nerciat et Diderot. Les titres sont drôles pour la même raison que les préfaces, c'est leur extrême référentialité qui les pousse à critiquer le texte avant même que le lecteur ait eu le temps de se confronter à lui. Les chapitres guident le lecteur en lui donnant de faux conseils,

¹⁵⁰ C.P.J. Crébillon 2005, p. 4.

¹⁵¹ D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 10.

en le poussant vers les plus croustillants, en faisant mine de laisser de côté ceux qui ont un motif philosophique et qui ont par conséquent moins d'attrait pour les jouisseurs que pour les lecteurs à la recherche d'un message. Par exemple, le chapitre 10 des *Bijoux indiscrets* est intitulé « Moins savant et moins ennuyeux que le précédent. » Dans le *Félicia* de Nerciat, le chapitre « Dont on saura le contenu si l'on prend la peine de le lire » met le lecteur face à sa responsabilité quant à la lecture du texte, soit il fera l'effort de découvrir le chapitre, soit il ne lira le roman que d'une main et le sautera. Tous ces titres, parce qu'ils sont bien souvent des adresses directes au lecteur, l'encouragent à rire, dans le cadre d'un discours comique en différé avec l'auteur.

Le texte lui-même prend le lecteur à partie pour le convier à des plaisanteries séparées de la narration. Ce sont de petits apartés uniquement destinés à briser la continuité narrative, probablement pour créer une distance entre le texte et le lecteur de façon à ne pas choquer, le rire mettant un écart entre le mot et la chose. Chez Nerciat, par exemple : « Préparez-vous, ami lecteur, à voir ici quelque chose d'incroyable... Mais pourquoi vous priver du plaisir de la surprise? Lisez, et vous croirez si vous pouvez.»¹⁵² On engage ainsi activement le lecteur dans sa lecture, l'auteur jouant avec ses attentes. Ou encore avec Diderot : « J'ai épargné au lecteur celui de la sultane favorite ; mais je ne me résoudrai jamais à lui faire grâce de celui de la jument du sultan. »¹⁵³ Il taquine son lecteur, en faisant semblant de supposer que le lecteur puisse être incommodé par la lecture de ses descriptions.

Ironie : Parodie et satire

Rappelons que la satire, d'après le Grand Robert, est un discours qui s'attaque à quelque chose ou à quelqu'un en s'en moquant. La parodie, dans la même veine, se sert de la satire pour faire une « imitation d'une œuvre sérieuse dans le style burlesque ». On retrouvera ce procédé dans de nombreux romans de notre corpus. Il s'agit d'un procédé comique proche de ce que Bergson appelle « l'imitation ».

Prenons par exemple Diderot, et ses *Bijoux indiscrets*. Ce texte est une parodie d'un conte écrit sur le mode orientaliste des *Mille et Une Nuits*. Diderot puise beaucoup de son inspiration dans le travail de Crébillon. Le maître du roman érotique galant, fait fortune grâce à une formule lucrative du « conte érotique parodique satirique »¹⁵⁴ avec des titres comme *Tanzai et Néadarné, Histoire Japonaise* (1734) et *Le Sofa, Conte Moral* (1737). Ces contes parodiques ont pour cible une foule de sujets. Ils sont d'abord la parodie du conte oriental lui-même. Ces romans reprennent la situation

¹⁵² De Nerciat, André Robert Andréa. *Félicia, ou Mes Fredaines*. (1775) Bibliothèque des curieux, 1921 : 100

¹⁵³ D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 171

¹⁵⁴ G. Beeharry-Paray 2000, p. 21-37.

fictive d'énonciation, par exemple le Congo fantasmé des *Bijoux* pour la subvertir : « à la naïveté feinte de la croyance ils substituent l'intention affichée de mettre en évidence, jusqu'en ses limites extrêmes le caractère absurde du merveilleux »¹⁵⁵. Ces auteurs détournent le genre merveilleux destiné à l'enfance en y insérant des références sexuelles. Et l'irruption du sexe dans un registre qui en est par essence dépourvu, crée un effet comique.

Au-delà de la parodie du genre, il se pourrait que certains romans libertins, dont celui de Diderot en particulier, soient inspirés du style d'un seul auteur, à savoir de Crébillon. Gérard Genette distingue trois différentes formes d'imitation :

« Le pastiche est l'imitation en régime ludique dont la fonction dominante est le pur divertissement; la charge est l'imitation en régime satirique (...) ; la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant »¹⁵⁶.

On se souviendra par exemple de la genèse des *Bijoux indiscrets*. Si l'on sait que celle-ci vient de l'intention d'écrire un roman à la Crébillon et qu'il fut écrit en deux semaines, on pourrait donc imaginer que *Les Bijoux* est une charge ou une pique lancée à la facilité de la formule du roman crébillonien. Cependant il est possible que Diderot ait voulu se placer dans la suite lucrative des œuvres de Crébillon ; ce roman serait donc une forgerie. L'une des formes d'imitation n'excluant pas l'autre, *Les Bijoux* pourrait bien être une charge et une forgerie en même temps.

Pour finir Crébillon comme Diderot, derrière la frivolité de leurs contes, cachent une violente satire de la politique et des mœurs de leur époque. Le roman libertin trace le portrait de monarques idiots et despotiques à l'image des princes et des rois de ce siècle comme du précédent. Crébillon par exemple crée le personnage de Zeokinizul, despote oriental luxurieux et capricieux, dont la maîtresse s'appelle Mme de Vorompdap, anagramme transparent de Pompadour, révélant immédiatement le portrait peu flatteur de Louis XV. Diderot, dans *Les Bijoux*, évoque le règne précédent, par les figures de Kanoglou et de la vieille fée décrépite, derrière qui se cachent Louis XIV et Mme de Maintenon. Mais au-delà du simple roman à clef, ces ouvrages s'appliquent à dénoncer la corruption et le mauvais fonctionnement de la « machine de l'Etat », comme à travers la métaphore des pantins :

« Je commencerai par l'origine des pantins. Le sérail se trouva transformé en une vaste et magnifique galerie de pantins ; on voyait, à l'un des bouts, Kanoglou sur son trône ; une longue ficelle usée lui descendait entre les jambes ; une vieille fée décrépite l'agitait sans cesse, et d'un coup de

¹⁵⁵ R. Robert 1987, p. 11.

¹⁵⁶ G. Genette 1982, p. 92.

poignet mettait en mouvement une multitude innombrable de pantins subalternes, auxquels répondaient des fils imperceptibles et déliés qui partaient des doigts et des orteils de Kanoglou : elle tirait, et à l'instant le sénéchal dressait et scellait des édits ruineux »¹⁵⁷.

Par une seule action libertine, l'état entier s'agite, mais le pouvoir est dans la main de la vieille fée décrépète. Cette métaphore évoque la corruption de l'Etat ainsi que la faute d'avoir été perverti par le libertinage.

Finissons par un mot sur Sade, l'auteur libertin comique par excellence. *Justine* et nombre de romans libertins font « la parodie de la didactique du bildungsroman »¹⁵⁸. On le voit par exemple chez Nerciat, Crébillon ou Restif, où des jeunes gens, à leur entrée dans le monde, doivent être « formés » à la vie en société. D'un point de vue linguistique, cette parodie est portée par Crébillon et les autres auteurs qui usent de métaphores pédagogiques, et qui jouent sur la polysémie du terme « former » et donc de sa valeur d'euphémisme. Cependant nulle part chez ces auteurs ne trouve-t-on plus mauvaise élève à cette « formation » que la Justine de Sade. La parodie provient de l'inaltérable pureté de cette dernière qui, totalement aveugle au vice, est incapable de progresser, de se former dans ce monde ; quelles que soient les expériences qu'elle subit, elle n'en tire aucun enseignement.

Le grotesque et l'absurde

Le grotesque et l'absurde, voilà deux procédés humoristiques répandus, car ils tirent sur deux cordes très populaires: la caricature et la grossièreté. Rappelons d'abord une petite définition de ces deux termes assez proches. Le grotesque en littérature, d'après le Grand Robert, est l'élaboration de figures fantasques, caricaturales, qui pousse même le comique caricatural jusqu'au fantastique, à l'irréel ou encore la rencontre choquante de deux registres : haut et bas. L'absurde est une forme d'humour qui viole délibérément les raisons causales aboutissant à des conclusions, des comportements contraires à la raison, au sens commun. Ces deux procédés fonctionnent donc bien ensemble puisqu'une caricature peut être si poussée qu'elle en devient absurde, et c'est effectivement ce qui se produit dans le texte de Sade.

L'absurde est utilisé en particulier dans le conte libertin parodique, dont l'humour repose sur la moquerie à outrance. Dans ce monde féérique où tout est possible, l'auteur a le pouvoir de proférer les pires absurdités. C'est le cas évidemment dans *Les Bijoux indiscrets* où le fabuleux a toute sa place. Nous avons déjà eu un exemple avec la *Métaphysique de Mirzoza*, ses idées absurdes sur une âme migratrice, parodie du discours intellectualisant de la métaphysique qui se pose les mauvaises

¹⁵⁷D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 345.

¹⁵⁸J. Phillips 1999, p. 49.

questions et qui de ce fait arrive aux mauvaises réponses. Mais il ne s'agit pas du seul exemple chez Diderot. Le chapitre seize intitulé « Vision de Mangogul » vient à l'esprit. Dans cette vision, un menuisier poursuit des dames pour leur percer un trou dans le derrière lorsqu'elles n'en ont pas. Ce menuisier est possiblement une vision d'un dieu artisan, remettant en question la pensée créationniste par cette explication rocambolesque de l'origine de l'anus. Diderot ici, fait naître un comique de situation mais exploite également d'une manière comique l'érotisme de la scène.

« À l'instant maître Anofore prend son crayon, marque sur les fesses de la dame des lignes correspondantes à celles qu'il avait tirées sur le ruban ; il forme son trait carré, en haussant les épaules, et murmurant tout bas : " Quelle mine cela aura ! Mais c'est sa fantaisie. " Il ressaisit son vilebrequin, et dit : " Madame le veut là ?

- Oui, là ; allez donc....

- Allons, madame.

- Qu'y a-t-il encore ?

- Ce qu'il y a ? C'est que cela ne se peut.

- Et pourquoi, s'il vous plaît ?

- Pourquoi ? C'est que vous tremblez, et que vous serrez les fesses ; c'est que j'ai perdu de vue mon trait carré, et que je percerai trop haut ou trop bas. Allons, madame, un peu de courage. »¹⁵⁹

On rencontre également souvent l'absurde chez Sade qui amasse les victimes et les formes de torture de façon tellement mécanique, grossière et exagérée qu'au lieu de l'horreur ou de l'excitation qui est sensée se manifester à la lecture de ces turpitudes, le lecteur se prend à rire. Cet humour, Sade lui-même le cultive par la « nature des expériences et leur accumulation improbable »¹⁶⁰. Dans *Philosophie dans le boudoir*, par exemple, la protagoniste collectionne les vices: « me voilà donc à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépucelée que d'aujourd'hui... que de progrès, mes amis. »¹⁶¹

Le grotesque est partout chez Sade, aussi bien dans la forme de son texte que dans son contenu. De manière formelle, on peut remarquer les répétitions des termes et des images, principe comique selon Bergson. Le terme « autel », déjà évoqué précédemment et dont on connaît maintenant le sens, se retrouve 28 fois dans *Justine*, et 31 fois dans *Philosophie*. Si le mot « cul » n'apparaît que trois fois chez la sage *Justine*, il intervient 57 fois dans *Philosophie*. Le mot « derrière », avec le sens que l'on imagine, est utilisé 18 fois chez *Justine*, somme toute on comprend que certaines images sont extrêmement récurrentes et participent à cet effet de répétition comique dont parle Bergson. D'autre part, la technique de narration de Sade est gouvernée par l'hyperbole et la gradation.

¹⁵⁹ D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 76.

¹⁶⁰ J. Phillips 1999, p. 60.

¹⁶¹ D.A.F. Sade de cité dans Phillips, John 1999, p. 60.

Tout chez lui n'est qu'exagération grotesque donc comique, qui va jusqu'à la caricature. Les sexes des hommes ne sont pas seulement gros mais bien les plus gros membres palpitants et virils qui soient. Ainsi, la taille de la verge de Roland est extraordinairement exagérée et grotesque : « mes deux mains l'enlaçaient à peine...et sa longueur était celle de mon avant-bras »¹⁶² et un peu plus tard, « à peine s'était-il trouvé dans ses mains, que le dard, s'élançant du carquois, menaçait déjà vivement tout ce qui l'entourait. »¹⁶³ Le « dard » fait preuve ici d'une personnification comique qui lui permet de menacer mais qui supprime toute sa capacité à exciter. Finalement on voit chez Sade un ridicule mélange des genres, où les femmes ont des clitoris si exagérés qu'ils en deviennent phalliques.

Les personnages sadiens sont aussi conçus dans ce style. Ils ne sont pas tant des personnages que des caricatures d'une vertu ou d'un vice particulier. Justine par exemple « n'a aucune dimension au-delà de la pure vertu »¹⁶⁴ et il est vrai qu'elle se met elle-même dans des situations les plus impossibles par vertu. Les méchants, quant à eux, sont l'incarnation de la cruauté, du vice et de la luxure. Par exemple « ce fut-là, Madame, que je vis cet ogre [Mr. De Grenade] opérer d'une manière si effrayante, que j'eus, malgré mes yeux, de la peine à le concevoir. »¹⁶⁵ Mr de Grenade est effectivement si effrayant et démesuré dans son appétit pour la nourriture et le sang qu'il en devient un ogre.

Le corps sadien est mécanisé et fragmenté, les « agresseurs et les victimes sont presque toujours représentés par leur organes sexuels »¹⁶⁶ qui souvent prennent une vie indépendante ; les corps sont donc bien souvent réduits à des objets ne servant qu'à la mécanique sexuelle, et comme le dit Bergson, « nous rions à chaque fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose »¹⁶⁷. Par cette redéfinition mécanisée Sade touche du doigt le posthumain, autrement dit l'homme machine, à la performance augmentée mais à l'humanité réduite. L'extrême violence que subissent ces corps serait horrifiante si Sade ne mettait pas tant d'effort à créer de la distance affective avec les personnages qui ne sont aucunement humains. Il transforme le corps humain en chose, à la manière d'un dessin animé, pour la représentation de gags visuels. On n'est jamais triste pour le chat Tom que torture la souris Jerry. Le même processus s'applique ici, comme le remarque très justement John Phillips. D'autant plus que la victime se remet extrêmement vite, « miraculeusement »¹⁶⁸, de ses blessures.

¹⁶² D. A.F. Sade de 2003, p. 243.

¹⁶³ *Ibid*, p. 257.

¹⁶⁴ J. Phillips 1999, p. 50.

¹⁶⁵ D. A.F. Sade de 2003, p. 208.

¹⁶⁶ J. Phillips 1999, p. 51.

¹⁶⁷ H. Bergson, 1938, p. 50.

¹⁶⁸ J. Phillips 1999, p. 53.

L'humour noir

Rappelons rapidement la définition de l'humour noir. Il s'agit d'après le grand Robert, d'un humour cruel, grinçant, qui porte sur des situations tragiques et choisit de les présenter de manière comique. Cet humour noir, on le trouve extrêmement bien représenté au siècle des Lumières. Pour reprendre l'excellente analyse d'Erik Leborgne, cet « humour macabre »¹⁶⁹, est selon Freud un « mode de défense psychique »¹⁷⁰ dont la stratégie consiste pour son auteur à « substituer à une réalité menaçante une fiction euphorisante pour lui-même et pour le destinataire du mot.»¹⁷¹ Si Freud cite en exemple le bon mot de Robert-François Damiens, « La journée sera rude », c'est parce qu'il illustre parfaitement l'humour noir du XVIIIe siècle. Il faut remarquer que ce trait d'humour noir est admiré par Diderot dans une de ses lettres à Sophie Volland : « Quoi donc! Le crime serait-il capable d'un enthousiasme que la vertu ne pourrait concevoir ! »¹⁷² Le mouvement de substitution qui fait de l'évocation de sa mort un objet d'un comique grinçant pour lui et son auditoire, sublime ce personnage qui prend du recul devant sa propre mort. Selon les mots de Freud, « il y a, disons-le, quelque chose comme de la grandeur d'âme dans cette *blague* »¹⁷³. L'humour noir dans ce contexte provient du détachement du criminel qui s'élève par sa grandeur d'âme au-dessus de ceux qui l'exécutent. C'est, selon Freud ce « triomphe du narcissisme »¹⁷⁴ qui produit un « grandiose et exaltant plaisir »¹⁷⁵ pour le lecteur.

On l'a donc compris, l'humour noir est une stratégie de compensation pour contenir la répulsion. Il fait donc sens de trouver de l'humour noir dans les textes libertins qui font de l'érotisme leur pain quotidien, le rire « désérotise » le texte en mettant de la distance, il permet donc de « faire passer la pilule » des dépravations qu'infligent ou subissent les personnages des romans libertins. Mais l'humour noir est également une richesse pour le roman libertin puisqu'avec le Witz il « lève les inhibitions culturelles — les tabous comme le parricide ou le sacrilège. »¹⁷⁶ Le rire est donc « une défense contre l'inquiétude humaine face à la révélation du sexe. »¹⁷⁷ La vertu de l'humour noir comme la conçoit Freud, est donc de permettre un discours culturellement inacceptable, l'espace privé, « sacré », du sexe en est un. Mais au tabou purement sexuel, le libertinage s'empresse d'ajouter

¹⁶⁹ E. Leborgne 2014, p. 654.

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 655.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 655.

¹⁷² E. Leborgne 2014, p. 657.

¹⁷³ *Ibid*, p. 655.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 656.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 656.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 662.

¹⁷⁷ J. Phillips et J. Parkins 2006, p. 65.

bien d'autres tabous. La Félicia de Nerciat par exemple est deux fois incestueuse, avec son frère le très jeune Monrose et son père, Sir Sidney.

C'est pour cette raison qu'on imagine Sade être un maître de l'humour noir. Les exemples de l'usage de cette technique de détournement comique abondent chez lui. Nous examinerons ici le préambule et la fermeture de *Justine ou les Malheurs de la Vertu* qui sont à mon sens la plus belle illustration de son humour noir, au-delà des divers effets comiques que l'on a décrits dans les paragraphes précédents. Voici les quelques lignes qui introduisent l'ouvrage :

« Ô mon ami ! La prospérité du crime est comme la foudre, dont les feux trompeurs n'embellissent un instant l'atmosphère, que pour précipiter dans les abîmes de la mort, le malheureux qu'ils ont ébloui. »

Cette maxime est répétée au début et à la fin du livre. Mais la signification de ce passage change entre ces deux moments puisqu'elle entre en résonance avec la fin tragique de Justine (appelée Thérèse à la fin du roman) que l'on sait: « la malheureuse Thérèse est frappée de façon que l'espoir même ne puisse plus subsister pour elle ; la foudre était entrée par le sein droit; après avoir consumé sa poitrine, son visage, elle était ressortie par le milieu du ventre. »¹⁷⁸

Cela encourage à repenser l'intégralité du roman, que l'on aborde initialement avec le premier sens de la maxime, à savoir, que la cruauté et le crime ne paient que peu de temps puisqu'ils sont punis de mort. Bien que portant un message moral, la maxime ne comporte pas de caractère religieux, mais plutôt des termes empruntés au champ lexical de la nature comme « foudre », « feu » et « atmosphère ». De cette façon, Dieu n'est plus l'unique représentant de l'ordre moral, la nature prend aussi ce rôle. La fin tragique de Justine frappée par la foudre, caractérisée précédemment comme la punition pour « la prospérité du crime » donne un jour entièrement nouveau à ce personnage. Se pourrait-il qu'elle soit une personne qui profiterait du vice et du crime sous le voile hypocrite de la vertu ? Ou bien une métaphore de la fatalité du mal s'acharnant sur le bien, puisqu'elle sera finalement violée par la nature, voire même par les cieux. Quoi qu'il en soit, dès qu'elle retrouve sa sœur et un environnement relativement sain, Justine perd la vie. Elle ne connaîtra jamais la tranquillité. D'autant plus que la foudre entre par le sein et sort par le vagin, portant une dernière atteinte à la pudeur de Justine. Cette fin, à la fois cruelle et hilarante montre toute l'ironie d'une

¹⁷⁸ D. A.F. Sade de 2003, p. 321.

conception vertueuse de la vie, où les mauvais seraient punis ; en vérité chez Sade, le mal triomphe, et la nature frappe la vertu.

Représentation et Iconographie

Lorsque j'admire ces estampes
Ces vignettes, ces culs de lampes,
Je crois voir en toi, pauvre auteur,
Pardonne à mon humour trop franche,
Un malheureux navigateur,
Qui se sauve de planches en planches.¹⁷⁹

Ce petit poème de Dorat l'illustre bien, la gravure est un élément essentiel dans le livre du XVIII^e siècle. Nathalie Ferrand décrit avec intelligence la triple fonction de la gravure d'illustration : « participer à la « mise en livre » d'une fiction ; suggérer une « lecture » spécifique de l'œuvre ; [et] générer des effets autour du texte écrit. »¹⁸⁰ Et c'est bien ce qui se passe dans notre contexte libertin. L'illustration a pour but de transposer en image ce que le texte veut signifier. Cela lui donne le pouvoir de mettre en valeur une certaine lecture du texte, au moyen de scènes non plus laissées à la libre imagination du lecteur mais qui lui sont offertes sous forme d'image explicite. « Ces illustrations orientent la lecture des textes, puisqu'en choisissant de représenter certaines scènes dramatiques et en occultant d'autres, elles orientent la lecture du roman en privilégiant certains aspects de la fiction »¹⁸¹. De cette façon, les illustrations mettent en relief un aspect bien précis de ces romans. Ces vignettes ont l'importance fondamentale de « donner à voir »¹⁸². Les gravures fixent de manière graphique des éléments, dont certains sont déterminés par les textes, et d'autres laissés à l'interprétation de l'illustrateur, « tout ce qui reste alors implicite dans le roman, à savoir mille détails concernant le décor, les habits, etc. »¹⁸³. Dans nos textes libertins les moins explicites comme dans *Félicia* au langage gazé, elles permettent en outre d'illustrer ce qui se passe « sous la gaze ». Ces images visent à « satisfaire une avidité nouvelle du regard, et à combler le désir de plus en plus impérieux de voir en lisant »¹⁸⁴. On veut représenter ce que l'œil désire voir et on cherche à plaire, donc « souvent moins à figurer la singularité d'un texte qu'à prélever dans l'écrit ce qui relève déjà de l'imaginaire commun et de la banalité du fantasme. »¹⁸⁵ La nature pornographique de ces images est

¹⁷⁹ P. Mornand 1947, p. 9.

¹⁸⁰ C. Martin 2008, p. 36.

¹⁸¹ C. Martin 2008, p. 37.

¹⁸² C. Martin 2008, p. 38.

¹⁸³ *Ibid*, p. 38.

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 38.

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 40.

sans doute pour beaucoup dans la popularité de nos œuvres. Enfin, le procédé de donner à voir fonctionne également avec un objet ou une situation humoristique. Si le texte décrit déjà une scène humoristique, la concrétiser par la représentation ne fera que renforcer cet aspect comique. Il se peut également si la scène décrite n'est pas originellement comique, que la représentation graphique repose sur des codes qui mettent en relief les excentricités du texte, notamment les qualités grotesques de certaines œuvres. Regardons quelques vignettes et analysons leur qualité humoristique.

J'ai personnellement une préférence pour le frontispice de la sixième partie de *la Paysanne Pervertie*, de Restif de la Bretonne, intitulé « Ursule impudente » (Figure 1). La gravure représente une scène où Ursule invite des prétendants à entrer dans sa chambre comme des perles sur un collier. Se défendant à moitié de vouloir les recevoir, Ursule ne s'empêche nullement de les inviter : « Ce pauvre Cuvilier soupirait toutes les fois qu'il venait me faire chanter (...) Cela m'a touchée, au point que pour me débarrasser de ses soupirs qui le faisaient chanter faux, et moi aussi, je lui ai répondu par un autre soupir. »¹⁸⁶ Elle finit après tous ces consentements, installée selon son expression, « sur le trône du plaisir »¹⁸⁷, se sentant comme une reine sans en avoir pourtant ni l'allure ni la dignité. Il est réellement plaisant de remarquer l'incongruité de cette scène grotesque, où cette femme est dans une posture extrêmement provocatrice, le sein nu et les jambes écartées, assise sur son sofa cossu, dans une pièce occupée par un large groupe hétéroclite d'hommes, et de comparer ces images avec l'expression euphémique qu'elle emploie pour décrire la situation. On trouve donc un comique grotesque à cette scène dans le rapport entre deux registres, haut et bas. D'autre part, on remarque à nouveau l'ambiguïté de l'écriture rétivienne, qui, malgré la sensualité apparente de la scène se préoccupe de considérations morales, avec l'ajout au premier plan du serpent, et du monstre rappelant une gorgone. Cependant, ce serpent qui ressemble autant à un gros ver, symbole phallique par excellence, vient en même temps qu'il la condamne, renforcer l'érotisme de la scène.

Choisissons comme deuxième illustration une image issue d'un roman de Sade (Figure 2). Le style grotesque de Sade appelle bien entendu la gravure car le texte est évocateur et le lecteur désire le plaisir supplémentaire de voir les fantasmes imaginaires de sa lecture. L'humour visuel de Sade dépend de certaines techniques de l'exagération et de la symétrie comme on le voit ici, avec cette illustration de *Justine* représentant un enchevêtrement de corps organisé par une sorte de géométrie sexuelle. Cette pyramide humaine à l'équilibre précaire, monument érigé à la Fornication, est à la fois absurde et grotesque. D'autre part les personnages orgiaques de cette scène sont sans mouvements ni expressivité, leurs figures pales et sérieuses donnent l'impression « mécanique » de pantins figés.

¹⁸⁶ N. E. Restif de la Bretonne 2005, p. 406.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 407.

Nous examinerons finalement cette dernière vignette de *Félicia*, (Figure 3) parce que c'est un instantané qui prend nos personnages sur le fait. Cette gravure illustre le chapitre intitulé « Disgrâce de Béatin », un prêtre grossier et énamouré de Sylvina. En regardant cette vignette sans se soucier de son contexte, l'observateur voit une dame renversée sur sa chaise, le pied confortablement appuyé sur un petit tabouret, et un abbé la culotte baissée, la main au chaud. On y trouve à nouveau la présence simultanée et transgressive de la religion et du sexe. L'expression sur le visage de la femme étant des plus ambiguës, ne ressemblant ni véritablement à la peur, ni véritablement au plaisir. Le dynamisme de la scène est des plus drôles, l'« embrocheur » de dames craignant fort d'être embroché à son tour par l'épée du mari. Le lecteur cependant sait que cette vignette décrit une mise en scène destinée à piéger le prêtre scélérat. Le prêtre, Béatin, est pris en flagrant délit en train de « fourrager » sous la jupe de Sylvina, par cinq personnes y compris le mari de Sylvina, surgissant comme un diable, épée au clair. L'expression sur le visage de Sylvina est donc celle du rire. On voit à nouveau dans cette vignette combien le rire libertin est moqueur.



Figure 1: *La Paysanne Pervertie*, Tome III 'Ursule Impudente'



Figure 2: *La Nouvelle Justine, ou Les Malheurs de la Vertu*, Tome III.



Figure 2: *Félicia ou mes Fredaines*, Tome I.

Conclusion

L'objectif de cette partie était d'abord de démontrer que le libertinage est un genre humoristique, et ensuite de pousser cette analyse pour découvrir s'il existe un humour libertin. Nous avons d'abord démontré que l'humour est pratiquement au centre de la littérature libertine puisque celui-ci est construit autour des principes mêmes de l'humour. Nous avons ensuite cherché à détacher l'expérience humoristique dans la narration, autrement dit celles dont les personnages font l'expérience, de l'humour que peut apprécier le lecteur. Nous avons vu que l'expérience humoristique des personnages est très différente de celle du lecteur, et que pour eux, le rire n'est pas tant l'expression de la joie que l'exposition de la corporéité et un outil de domination. Finalement nous nous sommes penchés sur l'expérience du lecteur en observant ce qu'il pouvait trouver d'amusant dans la lecture des romans libertins. Ainsi, après avoir montré tous les différents types de comique dans les ouvrages de mon corpus on peut se faire une idée de l'humour que l'on trouve dans le roman libertin. Cependant, pour pouvoir élucider les spécificités d'un humour purement libertin, il faudrait étudier d'autres romans humoristiques non libertins de façon à pouvoir effectuer une comparaison valide, ce qui pourrait être l'objet d'une étude ultérieure.

Dans les différents romans du libertinage, ces procédés comiques prennent souvent un caractère sexuel qui leur donne leur dimension libertine. On retrouve le jeu de mots à dimension érotique dans tous les romans libertins, que ce soit dans l'onomastique ou dans le choix de périphrases ou de métaphores fleuries. Le lecteur est systématiquement pris à parti, comme pour l'inviter à goûter cet humour, dans l'effort d'interprétation des jeux de mots, ou même dans les consignes ou adresses directes, dans le texte ou les préfaces, ce qui donne un sel nouveau au plaisir de la lecture. D'autre part, il n'est pas rare que les textes libertins fassent preuve de l'humour mécanique dont parle Bergson, un humour de répétition, que ce soit par des plaisanteries, des jeux de mots ou des images. Cet humour de répétition et de références partagées, se retrouve à travers les différents romans. L'ironie, sous la forme de la parodie et de la satire, reste très présente dans le genre, mais il s'agit alors d'une version du libertinage plus élevée, qui cherche à aller au-delà des plaisanteries basement sexuelles, pour ajouter au texte une dimension sociale. Finalement, un type d'humour moins récurrent à travers le genre, est l'humour noir, beaucoup plus grinçant que les procédés précédents. Celui-ci étant présent chez Sade bien plus qu'ailleurs. Voilà, je pense, quel est le visage de l'humour libertin. Si sa définition n'est pas encore tout à fait précise, nous avons néanmoins démontré que le libertinage est un genre éminemment comique.

Partie III

Une nouvelle lecture « ironique » du libertinage

Introduction

Nous arrivons maintenant à l'aboutissement de ce mémoire. Jusqu'à présent, nous avons observé que la critique d'époque, tout comme la critique contemporaine, se sont assez peu préoccupées du comique et du rire dans le roman libertin. C'est pourquoi les premières parties de ce mémoire ont été dédiées à démontrer que l'humour est une part essentielle de sa lecture, et à observer les procédés comiques de la littérature libertine. Je voudrais dans cette ouverture, prendre plus de libertés que dans les parties précédentes, à commencer par le choix d'un panorama théorique plus récent. Je souhaite ici proposer une lecture critique du libertinage, qui soit plus propre au courant critique postmoderne du XXI^e siècle, c'est à dire offrant une lecture plus ouverte qui puisse complexifier les relations entre le texte et son contexte de réception. La lecture plus « libre » que suppose la déconstruction postmoderne, viendra non pas supplanter mais compléter la lecture antérieure des textes libertins, dont certains gardent une réelle pertinence. La volonté derrière cette partie est d'ouvrir encore de quelques degrés l'angle de lecture que l'on peut faire de la littérature libertine, en repensant l'un des concepts clés sur lequel repose l'humour dans le libertinage : l'ironie.

Pour légitimer ma démonstration, je prendrai appui sur des théoriciens de l'ironie, tels que Pierre Schoentjes, Linda Hutcheon, Wayne Booth ou encore Candace Lang, notamment leurs études sur la politique de l'ironie postmoderne, autrement dit, sur les rapports de forces engagés dans un discours ironique et les conséquences de ces tensions. Le premier chapitre de cette partie cherchera à présenter un nouveau contexte plus de réception des ouvrages libertins, tout en maintenant l'importance d'une critique plus ancienne. Les travaux de Foucault et Barthes par exemple étant d'une importance fondamentale pour une compréhension et une innovation de la lecture et de la production de l'ironie dans le roman libertin. L'intuition d'une nouvelle lecture du libertinage m'est venue en lisant l'ouvrage de Linda Hutcheon intitulé *Irony's edge: The theory and politics of irony* (1994) et ses conclusions sur l'importance de la participation du lecteur dans l'apport de l'ironie à un texte. Je présenterai ses résultats avec plus de clarté dans le corps de ma démonstration. Pour lors, je dirais que selon elle, l'ironie ne trouve sa réalisation que dans l'acte d'interprétation du lecteur. Ainsi l'ironie d'un texte peut entièrement échapper au lecteur, mais celui-ci peut également surcharger l'intention ironique de l'auteur et l'interpréter différemment. Pour Linda Hutcheon, la coopération interprétative entre l'auteur et le lecteur, concept brillamment élaboré par Umberto Eco dans *Lector in fabula*, offrirait moins de libertés à l'auteur qu'au lecteur, puisque l'auteur ne fait que libérer des mots dans la nature tandis que le lecteur a le pouvoir de les interpréter. Dans la politique de l'ironie, le pouvoir est donc bel et bien dans les mains du lecteur. Une bonne illustration de l'ironie postmoderne

appliquée au libertinage se trouvera dans la réécriture polyphonique de *Point de Lendemain* de Vivant Denon par Milan Kundera.

Si je m'appuie sur Linda Hutcheon, je choisis toutefois de prolonger quelque peu son raisonnement ; ne serait-il pas possible de développer une « lecture ironique », selon un terme employé par Candace Lang, qui ne reviendrait pas à interpréter une ironie déjà présente dans le texte, mais plutôt à reconnaître une forme d'ironie qui apparaîtrait au lecteur des suites de sa lecture, sans que le texte soit nécessairement originellement ironique ou même comique ? Une telle lecture ne chercherait plus une coopération interprétative avec l'auteur mais donnerait au lecteur tout le pouvoir interprétatif, ce qui lui permettrait de rire non pas avec le texte mais du texte. Ce parti pris pourrait déplaire, car il est assez peu respectueux des textes anciens, voire même du procédé académique, dont le but est d'aborder les textes, même comiques, avec sérieux, comme je l'ai moi-même fait dans les chapitres précédents. C'est néanmoins une attitude dont on parle peu, et qui constitue pourtant une ouverture de lecture inédite, offerte au lecteur de notre époque.

Cette lecture engage un certain nombre de conditions que nous explorerons dans les chapitres huit et neuf, qui engageront une lecture plus actuelle et plus subjective des romans libertins. D'abord, elle demande de repenser la relation entre le contexte de réception d'une œuvre et sa lecture. Ainsi, on peut apprécier la modernité d'une œuvre par rapport à son temps, et considérer l'apport de siècles de critique dans leur pertinence ou leur désuétude, en procédant à la recontextualisation contemporaine de ces écrits. Mais il est également possible de proposer une lecture décontextualisée qui extraie son humour non pas du sujet du texte mais de sa forme. Cela sous-entend d'ignorer les codes et les principes du siècle durant lequel ce texte a été écrit. Au lieu de se faire historien, pour tenter de décoder pourquoi tel texte est amusant, le lecteur pourra simplement être lui-même et s'amuser de ce qui le fait rire spontanément. Je dois préciser que je préconise cette méthode de lecture non pas par désinvolture mais simplement pour proposer une expérience nouvelle, un autre moyen de rire des textes anciens, choisissant délibérément de tourner le dos à la gravité avec laquelle la critique française aborde habituellement ces textes, pour les lire comme des œuvres hors du temps et des mœurs.

Le deuxième facteur qui permet une « lecture ironique » contemporaine des textes tient à l'évolution entre le lecteur d'hier, même à la fin du XXe siècle, et celui d'aujourd'hui. Nous monterons qu'une certaine désensibilisation, ou qu'un changement de point de vue vis-à-vis de la violence textuelle et du contenu sexuel du texte peut faire apparaître entre les lignes, un humour que des lecteurs traumatisés par le choc des mots et des images, n'auraient jamais pensé à y chercher naguère.

Nous avons vu combien l'humour permet la transgression, maintenant il est important de comprendre comment l'humour subsiste avec l'atténuation de la transgression.

Terminons par l'évocation d'un exemple de cette lecture ironique que nous expliciterons de façon théorique dans les chapitres suivants. Prenons pour support la lettre 158 d'Ursule à Fanchon à la fin de *la Paysanne Pervertie*. Elle vient d'apprendre que son frère a été condamné aux galères pour meurtre.

« 3 mai.

Humilions-nous devant Dieu, ma chère sœur ! ... *Le Dieu des vengeances vient de parler* ; il a fait éclater sa puissance...

Mes crimes sont punis... Edmond... est perdu... Il faut donc, grand Dieu ! Que votre justice soit rassasiée ! Le repentir et la douleur ne la désarment pas ! Les larmes amères que je verse chaque jour n'ont pu éteindre le feu de votre colère...

Prière de Pierre R** au bas de cette lettre.

« Oh mon Dieu ! Qui nous avez frappés dans votre fureur, j'adore votre justice, et je me prosterne dans la poussière sous votre bras vengeur : car j'ai eu de l'orgueil, en voyant mon frère élevé ! »¹⁸⁸

Offrons une première lecture, qui prenne acte de l'ironie de cette scène. Cette ironie repose d'abord sur le contexte d'écriture de l'œuvre. Rappelons-le, il est illégal et dangereux de publier un roman libertin au XVIIIe siècle, mais si l'on s'y risque il est important de se protéger en annonçant dès la préface qu'il s'agit d'un roman moral, qui tente d'enseigner la vertu par l'exemple du péché. Le roman doit alors essentiellement avoir une fin tragique et punitive pour les pécheurs, sans quoi il ne serait qu'un roman érotique. Cependant, il n'est pas à douter que le lecteur de ce roman ne tienne pas entièrement compte de cette fin funeste, et préfère au discours moralisant des quelques dernières pages, les plaisirs décrits dans les autres centaines. Une ironie certaine se dégage alors de ce passage dans le double discours implicite qui accompagne l'imposition de ces formules d'usage pour la clôture d'un roman. Le lecteur ayant conscience du contexte d'écriture saura reconnaître le manque de convictions dans cette fin hyperbolique et dramatique, conclusion en décalage avec un texte qui célèbre le plaisir. Mais prendre conscience du contexte d'écriture c'est aussi révéler un Restif de la Bretonne préoccupé par des questions morales, avec un style approchant le pathos de Rousseau, punissant celui qui choisit la violence. En effet, Ursule qui ne recherche que le plaisir connaîtra une fin moins funeste que son frère qui préfère s'élever socialement par le crime. Un double dispositif se

¹⁸⁸ N.E. Restif de la Bretonne 2005, p. 565.

rencontre alors dans le rapport de ce passage au reste de l'œuvre, l'un ironique, célébrant d'une façon détournée les plaisirs de la chair, et l'autre historique, faisant apparaître les tensions morales dans l'œuvre de Restif. Ce dernier célèbre le plaisir (même certains plaisirs tabous), et rejette le crime et la violence. La connaissance du contexte d'écriture et de réception permet donc une lecture éclairée et une reconnaissance des tensions au cœur du texte.

Cependant, en choisissant de mettre à l'écart les conditions de production et de réception de l'œuvre, cette scène peut être regardée aujourd'hui par le prisme d'une « lecture ironique » telle que je l'ai proposé dans mon introduction, et provoquer moins la peine et la compassion que le rire. Le lecteur contemporain est d'abord touché par l'emphase portée sur le drame de cette lettre qui paraît presque jouée et non écrite. En effet, la scène est tant exagérée qu'elle en perd toute sa vraisemblance, et ainsi provoque le rire plutôt que la compassion. La sur-ponctuation, l'utilisation répétée du vocatif, et la largeur démesurée des sentiments exprimés contribuent à donner à cette scène un aspect parfaitement grotesque. D'autant que les vocatifs utilisés rappellent une forme de christianité exacerbée qui aujourd'hui se pratique moins. Le dieu de cette scène est un dieu vengeur et cruel, ressemblant presque à celui de l'ancien testament. Les injonctions de Pierre pour le pardon de son péché d'orgueil semblent également à la fois excessives et datées pour le lecteur contemporain. La désuétude dans la manière de se plaindre crée une distance suffisante avec le lecteur pour que naisse le rire au lieu du pleurer. Voici donc une manière de lire ce texte de façon ironique, nous en verrons d'autres dans les prochains chapitres. Cette lecture est certainement moins riche, mais elle a quelques avantages, elle ne demande pas une connaissance approfondie du monde libertin se faisant alors plus accessible. D'autre part elle est bénéfique dans sa plus grande capacité à créer le rire.

Chapitre 7

Une lecture ironique

Le postmodernisme et le pouvoir du lecteur

Le postmodernisme a un certain nombre d'avantages sur le plan théorique, puisqu'il donne beaucoup de libertés au lecteur comme au critique. Ces libertés sont fondées d'abord sur la capacité du postmodernisme à nier ou remettre en question la rationalité comme « instance suprême de légitimation »¹⁸⁹. Le postmodernisme procède à la contestation de l'histoire de la critique et de ses influences, car l'élaboration d'une tradition ou d'un passé critique a tendance à créer un discours « totalisant »¹⁹⁰, une pensée unique. Jean-François Lyotard défend cette thèse dans *La Condition Postmoderne* en affirmant son indépendance des « grands récits », « fondés sur un discours unitaire et sur un haut niveau d'universalité : (...) comme la dialectique de l'esprit, l'émancipation de l'humanité ou même la lutte des classes. »¹⁹¹ Au contraire selon lui, nous faisons tous partie et alimentons des « petites histoires », un réseau de connaissance où chaque nœud a la potentialité de faire germer un autre réseau à son tour. Cette conception de la connaissance est non hiérarchique, non historique et non organisée puisque les « petites histoires » peuvent germer de n'importe où. Cela retire aux grands récits de la connaissance leur caractère sacré car ils ne sont qu'une pousse dans la construction rhizomateuse de la connaissance et du langage. Cette conception de la connaissance est enrichissante car elle permet de ne pas renier l'histoire de la critique, mais de lui donner une place plus humble. Sans pour autant ne reposer sur rien, un discours plus récent ou plus personnel peut alors gagner en légitimité, offrant de plus vastes opportunités d'analyse. Cela n'est possible que par une valorisation de l'expérience individuelle et la décision de réexaminer les relations de pouvoir et les hiérarchies établies par l'histoire de la critique.

La critique postmoderne engage « la subjectivité, l'histoire personnelle, l'imaginaire, le corps du lecteur. »¹⁹² Il ne s'agit plus seulement de chercher à décrypter les intentions d'un auteur à partir du texte, mais de produire une lecture équitable où les expériences du lecteur gardent leur importance face aux intentions de l'auteur, comme l'explique ici Robert Dion :

¹⁸⁹ K. Varga 1990, p: 4.

¹⁹⁰ R. Dion 1993, p: 98.

¹⁹¹ A. Vulbeau 2006, p: 65-66.

¹⁹² R. Dion 1993, p. 96.

« Refusant la totalité elle n'en mobilise pas moins l'être entier du critique ; le close reading s'avère aussi et surtout un corps à corps avec le texte qui constitue l'enjeu de plusieurs discours : d'un discours du savoir, certes mais aussi un discours du pouvoir (qui détourne le sens obvie et le fait éclater), du désir (qui met en miroir le texte et le lecteur), etc. »¹⁹³

Nous revoilà alors en prise avec la théorie Foucauldienne. La lecture postmoderne d'un texte dans la lignée de Foucault permet de donner une importance réelle à l'individu. En effet, cette lecture postmoderne permet d'ajouter à la relation entre pouvoir et savoir, le facteur émotionnel du désir. La lecture engage toujours son lecteur avec un savoir, il peut s'agir des connaissances qu'inscrit l'auteur dans le texte ou les idées qui viennent au lecteur des suites de sa lecture. Une lecture, un ouvrage, somme toute, un discours met le lecteur comme l'auteur dans une position créatrice d'un pouvoir. Avec la lecture postmoderne le pouvoir est sémantique, le texte relu par « l'être entier du critique » peut être recontextualisé et les termes redéfinis. Cela implique parfois un changement structurel, lorsque le sens d'une expression change, la société change avec elle. Réciproquement, les changements sociaux influencent la façon dont un texte est lu. Un discours crée donc une réciprocité des pouvoirs, et les changements structurels qui s'ensuivent peuvent donc provenir d'en haut, de positions d'autorité, ou d'en bas, de la personne. Le facteur du désir prend alors toute son importance, surtout dans le cadre de la littérature libertine. En effet, elle mêle pouvoir et désir pour ses personnages comme ses lecteurs. Le désir dans le roman libertin, l'impact émotionnel et sensuel que le texte a sur le lecteur engage une internalisation de certaines normes, une acceptation d'une transgression légale ou sociale selon les époques. Le désir du lecteur dans le texte libertin produit au fil du temps des changements dans la perception de la sexualité et du plaisir. L'engagement personnel du lecteur avec le texte permet de joindre savoir, pouvoir et désir, et par cette triple force provoquer un changement dans la lecture d'un texte, pouvant à son tour engager un changement structurel à plus grande échelle.

C'est ainsi que la dernière phrase de la condition postmoderne de Lyotard prend tout son sens : « Car les enjeux seront alors constitués par des connaissances (ou informations) et la réserve de connaissances qui est la réserve de la langue en énoncés possibles est inépuisable. Une politique se dessine dans laquelle seront également respectés le désir de justice et celui d'inconnu. »¹⁹⁴

Lyotard évoque à nouveau la notion de pouvoir. La connaissance sous l'effet du pouvoir de lecture est soumise à un perpétuel travail de réinterprétation, de revalorisation, de recontextualisation par lequel elle peut prendre des nouveaux sens. Cette idée d'un infini pouvoir

¹⁹³ R. Dion 1993, p. 97.

¹⁹⁴ J.F. Lyotard 1979, p. 108.

de lecture permet d'augmenter toujours la portée des discours et des analyses et ainsi d'explorer l'inconnu. L'importance donnée à l'individu dans cette lecture renforce « le désir de justice ». En effet le postmodernisme qui valorise une vision rhizomateuse de la connaissance établit une égalité de la source des savoirs. La justice est dans la non hiérarchisation des connaissances. L'inconnu est l'infini pouvoir de lecture et d'action offert par cette liberté d'interprétation.

Terminons par un écueil possible d'une lecture postmoderne, que nous tenterons d'éviter. Selon Robert Dion :

« La critique postmoderne a pour caractéristique principale de ne parler que d'elle-même, ne répercutant du texte cible que quelques résonances lointaines (...) elle s'approprie le discours que le texte tient sur lui-même (...). Si la critique postmoderne, comme toute critique, broie les textes, les concasse, les segmente pour les exproprier et se les incorporer dans un second temps, se construisant en somme sur les ruines de l'œuvre littéraire (...) elle ne se soucie guère au terme de l'opération de recomposer le texte analysé, de le rendre à lui-même, à sa totalité. »¹⁹⁵

Il est vrai que les critiques postmodernes «se réclament [...] de cette indétermination même, le caractère téléologique de la critique traditionnelle leur apparaissant comme la manifestation de préjugés tels la croyance en une vérité de la critique et en une harmonie fondamentale de l'œuvre. »¹⁹⁶ Nous déjouerons ce problème en choisissant de prendre en compte dans notre analyse à venir le réseau entier de la critique du roman libertin quitte à marquer son obsolescence, sans jamais renier ce qu'elle peut apporter. Une lecture personnelle et décontextualisée viendra compléter une analyse postmoderne rigoureuse. Cette incursion dans le domaine postmoderne nous donnera toutefois l'opportunité d'aborder une autre manière de lire les textes du XVIIIe siècle, et l'espoir de récolter une moisson inattendue de ce travail expérimental : créerons-nous une nouvelle manière de les apprécier, un « nouveau » rire en surgira-t-il ?

L'ironie postmoderne et liberté d'interprétation

L'ironie postmoderne comme outil interprétatif

L'ironie complexifie encore la relation Foucauldienne entre discours et pouvoir. L'ironie est basée sur les interactions entre deux couches significatives au sein d'un même énoncé « le sens

¹⁹⁵ R. Dion 1993, p. 95-96.

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 96.

explicite et le sous-entendu »¹⁹⁷. Ces deux sens sont élaborés à partir d'une contradiction interne au texte qui demande au lecteur un effort de détection et de décryptage. Mais lu à la lumière du postmodernisme, un texte ironique acquiert d'autres sens que ces deux-là, lorsque le lecteur cesse de donner aux mots leur sens convenu et accepte de jouer avec eux, avec leur ambiguïté, avec les remous qui naissent de l'interférence de leurs champs sémantiques. Le postmodernisme dans sa capacité à réévaluer la signification du langage apporte à l'ironie classique une couche de complexité. Comme l'exprime Wayne Booth : « Au sommet du doute, tout énoncé devient suspect »¹⁹⁸.

L'ironie, qui exploite les différentes tonalités du langage et effeuille les nombreuses couches de signification derrière le mot, devient un outil rhétorique à la disposition des postmodernes. C'est un langage qui explore le langage. L'ironie postmoderne s'éloigne de son utilité dix-huitiémiste, humoristique et satyrique, mais garde entière sa dimension critique ; elle ne se préoccupe plus d'une critique sociale brute, mais plus finement de la critique des politiques ou encore du rapport de force interne au langage par l'exploitation maximale de ce langage. Comme l'exprime avec beaucoup de justesse le maître déconstructionniste qu'est Roland Barthes :

« L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage. L'habitude que nous avons prise de donner au symbole un horizon religieux ou poétique nous empêche de percevoir qu'il y a une ironie des symboles, une façon de mettre le langage en question par les excès apparents, déclarés du langage. Face à la pauvre ironie voltairienne, produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même, on peut imaginer une autre ironie, que, faute de mieux, on appellera *baroque*, parce qu'elle joue des formes et non des êtres, parce qu'elle épanouit le langage au lieu de le rétrécir. Pourquoi serait-elle interdite à la critique ? »¹⁹⁹

Barthes offre ici la possibilité d'une critique ironique. L'ironie est un reversement du sens que peut prendre le langage par le seul prisme dont nous disposons, le langage lui-même. Il s'agit d'une exposition des « excès du langage ». Dans le cadre du libertinage on peut voir plusieurs significations à cette phrase. Ces excès peuvent d'abord se reconnaître dans la capacité de certains auteurs libertins à épuiser les capacités du langage, ou à chercher le mot juste au point d'en inventer des neufs. Restif de la Bretonne pousse le langage dans ses retranchements avec la création dans ses ouvrages de néologismes, dont certains sont passés aujourd'hui dans le langage courant tels que « pornographie », « vaporeuse », « niaiser »²⁰⁰ etc... Quoi qu'il n'aurait certainement pas trouvé la comparaison flatteuse,

¹⁹⁷ H. Shugart 1999, p. 436.

¹⁹⁸ W.C. Booth 1974, p. 244. Ma traduction "At the extreme point of doubt, all statement becomes suspect"

¹⁹⁹ R. Barthes 1966, p. 76-77.

²⁰⁰ Société Rétif de la Bretonne. <<http://retifdelabretonne.net/dictionnaire-retivien/>>

les langages de Restif et de Sade sont similaires. La remise en question du langage par l'exposition de ses limites, ou encore la capacité de transcender un sens imposé par les codes langagiers d'une époque est un projet que partagent ces deux auteurs. L'ironie est donc une façon de mettre en lumière ces dispositifs langagiers ainsi que la subtilité des combats engagés par les libertins. En s'affranchissant de ces codes et en créant son propre langage, Restif assure la complexité d'analyse de son œuvre et sa richesse jusqu'au XXI^e siècle. Mais les excès du langage peuvent également signifier l'immense capacité d'interprétation d'un texte alimentée par les évocations d'un champ sémantique, par les évolutions historique et contextuelles du sens. L'exposition du dédoublement ironique de la langue permet de faire apparaître les tensions au cœur d'une œuvre.

Prenons comme exemple les descriptions détaillées et copieuses de diverses scènes de violences sexuelles et de crimes chez Sade. La théâtralisation de la violence dans ces textes est-elle une dévotion au crime ou tourne elle celui-ci en dérision ? Une lecture au premier degré de l'œuvre sadienne serait une lecture d'épouvante. Cependant le style hyperbolique de Sade crée une violence tellement excessive, qu'elle en devient ironique et ainsi, le retournement de la morale qu'il effectue dans ses ouvrages, pourrait bien être un argumentaire en faveur de celle-ci. D'autant que cette immoralité est justifiée par une apologie philosophique du crime soutenu par des sophismes ridicules. Sade fait donc la parodie d'une excessivité de l'esprit rationaliste du XVIII^e siècle, que les lumières tentent de démoder. L'anti morale parodique de Sade « en peignant avec le crime le raisonnement qui prétend le légitimer, [...] dénonce la cause avec l'effet et arrache donc « l'arbre du crime avec sa racine »²⁰¹. Après une inspection ironique de la violence sadienne; on voit que le projet de révolte de celui-ci ne s'insurge pas tant contre la morale, que contre un système philosophique dépassé.

On reconnaîtra alors l'infinie supériorité de l'ironie postmoderne face à l'ironie voltairienne ; car cette dernière est basée sur la position d'autorité de l'auteur, qui impose clairement sa vision et son savoir pour tenter d'instruire le lecteur. Prenant le contrepied de cette attitude condescendante, Barthes-préfère une ironie qui augmente la potentialité du sens au lieu de la restreindre à un « savoir », et qui « rend sa liberté d'interprétation au lecteur. »²⁰²

Le détachement intellectuel

L'ironie sous-entend le passage du sens implicite au sens figuré ; or ce glissement de sens ne peut se faire sans la prise d'une certaine distance intellectuelle. Le succès de cet outil rhétorique provient de la sensation de connivence obtenue entre un ironiste et une audience qui comprend le sens ironique d'un énoncé. En cela l'ironie demande « un engagement simultané entre un objet et un

²⁰¹ J.B.J. Vilmer 2005, p. 307.

²⁰² Ibid. 286

détachement de celui-ci, pour en évaluer la disparité »²⁰³. Prenons par exemple la parodie du style de Crébillon par Diderot dans *Les Bijoux Indiscrets*. La parodie est un dispositif ironique car elle implique un détournement comique avec certaines exagérations ou la reprise de quelques thèmes, mais par la même occasion elle entérine et rappelle le style de Crébillon. Le procédé est le même pour un énoncé ironique, dans lequel une vérité différente de celle de l'énoncé est sous entendue. L'ironie naît donc d'une disparité entre le sens et l'expression, elle « fait sauter la sécurité selon laquelle les mots signifient ce qu'ils disent »²⁰⁴, c'est pourquoi on peut la considérer comme un mode de détachement intellectuel. On peut ajouter à cette pensée la conséquence de notre raisonnement précédent. Puisque l'ironie postmoderne ajoute à l'ironie voltairienne un degré de liberté basé sur l'ambiguïté du sens, elle rajoute également un nouveau niveau de détachement.

C'est essentiellement pour cette raison que je peux me permettre de qualifier la relecture postmoderne des textes libertins que je propose dans le cadre de cette expérience de « lecture ironique ». Comme toute lecture analytique, cette lecture requiert un détachement, une distance par rapport au texte qui permette d'exercer un esprit critique. Mais ce détachement est encore renforcé par la multiplicité des sens que le texte y gagne par rapport à son contexte de réception. Si l'ironie postmoderne a jusqu'à présent été étudiée comme une nouvelle forme d'expression dans un texte postmoderne, nous disposons avec la lecture ironique d'un nouvel outil d'analyse auquel on peut soumettre nos textes libertins.

Un exemple du potentiel de l'ironie postmoderne dans sa capacité d'analyse et de mise à distance se trouve dans *La Lenteur* de Milan Kundera, une réécriture du roman de Vivant Denon intitulé *Point de Lendemain*. L'action dans *La Lenteur* se déroule au XXe siècle dans un château qui rappelle à l'auteur-narrateur le cadre libertin de la nuit d'amour sans lendemain entre un jeune chevalier et Madame de T.

Kundera juxtapose à l'environnement moderne de la narration le souvenir romancé du XVIIIe siècle libertin. L'intrusion des personnages et des situations du roman de Vivant Denon permettent de confronter deux manières de vivre, d'une part celle de la fin du XXe siècle, avec son obsession pour la vitesse, l'immédiat, les apparences, la célébrité, la consommation, l'exhibitionnisme et d'autre part l'existence libertine du XVIIIe siècle, présentée comme une utopie centrée sur la lenteur, l'éveil du désir et la discrétion. La rencontre de ces deux époques permet une double réflexion. Il s'agit d'abord d'un travail sur la mémoire. Kundera ne reconstruit pas une version fidèle du libertinage du XVIIIe

²⁰³ H. Shugart 1999, p. 435.

²⁰⁴ P. Schoentjes 2001, p. 294.

siècle dans *La Lenteur* mais il écrit le souvenir du «XVIII^e siècle tel qu'on le rêve aujourd'hui»²⁰⁵. C'est ensuite une critique du monde contemporain fondée sur l'esthétique et l'esprit libertin des lumières. Ainsi la remémoration nostalgique et idéalisée du libertinage au XVIII^e siècle permet d'étudier les problèmes sociaux culturels et sexuels de la modernité post-industrielle.²⁰⁶

La polyphonie est l'élément central de l'ironie dans le roman de Kundera. Celui-ci fait une importante distinction entre ironie et satire dans les *Testaments Trahis*: « La satire, c'est l'art de la thèse ; sûre de sa propre vérité, elle ridiculise ce qu'elle se décide à combattre. »²⁰⁷ Ainsi, la satire relève pour Kundera de l'ironie voltairienne, il se prête quant lui à un exercice plus difficile, et plus fin:

« Le rapport du vrai romancier avec ses personnages n'est jamais satirique ; il est ironique. [...] L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations. »²⁰⁸

Il s'agit pour Kundera non pas de ridiculiser ses personnages en en faisant une allégorie du faux ou du mauvais, mais de procéder de façon plus délicate en explorant les nuances d'un énoncé en le plaçant dans différents contextes. Les notions de vrai et de faux, de tort ou de raison se trouvent alors totalement subverties par leur relativisme. Ainsi, la polyphonie offrant plusieurs points de vue, parfois contradictoires sur un même sujet permet de relativiser les discours des personnages en jouant sur une distance ironique.²⁰⁹ C'est sûrement ce qu'entend Kundera lorsqu'il dit vouloir « écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux. »²¹⁰ L'ironie est pour lui un procédé de confrontation des discours. Procédé comique, il retire au texte son sérieux, mais n'ôte rien à l'importance de cette démarche. En effet, la distance ironique introduite par les parallèles entre deux discours et deux époques, permet de repenser la justesse d'un discours et la légitimité des mœurs d'une époque.

Observons de plus près comment s'établit cette polyphonie, ce retournement ironique. Avec deux passages, l'un qui relève presque de la satire par la déformation du langage de son personnage Vincent, allégorie du XX^e siècle, l'autre qui joue le plus totalement des libertés de l'ironie postmoderne. Si on rappelle que la parodie est la subversion du discours de l'autre : lorsqu' « on

²⁰⁵ M. Kundera 1981, p. 24

²⁰⁶ B. Reichel, S. Romanowski et S. Maza 2008, p. 127.

²⁰⁷ M. Kundera 1995, p. 201.

²⁰⁸ *Ibid*, p.201.

²⁰⁹ J.Boisen, 2003, p. 564.

²¹⁰ M. Kundera 1998, p. 110.

emprunte à l'adversaire la littérarité de ses énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rende virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord de l'énonciateur»²¹¹, alors une forme de parodie devient évidente dans l'impossibilité de Vincent d'atteindre l'idéal du discours libertin. L'exemple le plus amusant est sa marotte pour le « trou du cul » de Julie, et son incapacité à verbaliser l'objet de son obsession. Amalgamant le libertinage entier sous la figure de Sade, Vincent voulant se sentir son disciple tente d'attirer sa compagne vers la sodomie en évoquant l'objet de sa convoitise. Malheureusement, il n'en a pas le talent, et il « s'enlise »²¹² dans les métaphores. La polyphonie dans le passage suivant est intéressante, il s'agit d'un discours rapporté par l'auteur-narrateur du discours irréfléchi de Vincent, qui cherche lui-même à imiter le style de Sade, le tout dans le contexte d'une réécriture de Vivant Denon. Tous ces discours et ces cadres d'énonciation se recourent pour monter les apories du style de Vincent, qui fait la parodie de lui-même :

Il voudrait lui dire : répète avec moi, le trou du cul, le trou du cul, le trou du cul, mais il n'ose pas. Au lieu de cela, piégé par son éloquence, il s'enlise de plus en plus dans sa métaphore : « Le trou du cul d'où sort une lumière blafarde qui remplit les entrailles de l'univers! » Et il tend le bras vers la lune : « En avant, dans le trou du cul de l'infini! » Je ne peux me retenir de faire un petit commentaire sur cette improvisation de Vincent : par son obsession avouée du trou du cul, il pense réaliser son attachement au XVIIIe siècle, à Sade et à toute la bande de libertins; mais comme s'il n'avait pas assez de force pour suivre cette obsession entièrement et jusqu'au bout, un autre héritage, très différent, opposé même, appartenant au siècle suivant, accourt à son aide; autrement dit, il n'est capable de parler de ses belles obsessions libertines qu'en les lyricisant; en les changeant en métaphores. Ainsi sacrifie-t-il l'esprit de libertinage à l'esprit de poésie.²¹³

Kundera, propose donc à travers Vincent une réécriture contemporaine du marquis de Sade. Cependant, les envolées lyriques si différentes du style du marquis permettent de mettre en lumière l'objet de la satire du discours de Kundera. Ce n'est pas Sade qui est satirisé, au contraire, il est porté en maître de l'hédonisme. Il s'agit en vérité de montrer l'impossibilité de l'homme moderne de se défaire de la glue morale du XIXe siècle. Cela permet de problématiser la relation du présent à la sexualité, prétendue libérée, elle est en vérité gauche, pressée, et finalement n'aboutit à rien pour Vincent.

²¹¹ F. Ricard cité dans N. Guilbert 2005, p. 63.

²¹² M. Kundera 1998 :118.

²¹³ M. Kundera 1998 :118-119

Les dernières pages du roman décrivent une rencontre anachronique entre Vincent et le jeune chevalier. Cette ellipse temporelle qui sépare ces personnages pourrait être assimilée à une distance ironique, puisqu'elle permet à Vincent de reproduire en les détournant les comportements et les aventures du chevalier. L'attitude de Vincent est décrite comme une manifestation de son époque, comme on peut le lire dans ce passage :

« -Tu es vraiment du XXe siècle ?

-Mais oui, mon vieux. Il se passe des choses extraordinaires dans ce siècle. La liberté des mœurs. Je viens de vivre, je le répète, une nuit formidable.

-Moi aussi », dit encore une fois le chevalier, et il s'apprête à lui raconter la sienne.

« Une nuit curieuse, très curieuse, incroyable », répète l'homme au casque qui fixe sur lui un regard lourd d'insistance.

Le chevalier voit dans ce regard l'opiniâtre envie de parler. Quelque chose le dérange dans cette opiniâtreté. Il comprend que cette impatience de parler est en même temps un implacable désintérêt à écouter. S'étant heurté à cette envie de parler, le chevalier perd aussitôt le goût de dire quoi que ce soit et, du coup, ne voit plus aucune raison de prolonger la rencontre. »²¹⁴

Ainsi, Vincent est la parodie grotesque du chevalier, l'imitation détournée d'un idéal romancé rendu ridicule par sa divergence avec cette utopie. Ce détournement ironique du personnage du cavalier et de l'environnement entier de *Point de Lendemain*, permet de reconsidérer le XXe siècle par le prisme d'une délicatesse libertine. Mais nous l'avons vu, il ne s'agit que du « souvenir » du libertinage, rendu deux fois moins crédible par sa forme romanesque et sa réécriture romancée, ainsi, le prisme par lequel l'auteur-narrateur juge les actions de ses personnages n'est pas fiable et renforce l'idée du non-sérieux. Finalement, le roman de Kundera ne repose sur aucune certitude mais sur une série d'interprétations ironiques fondées sur la relativité du contexte d'énonciation et de réception d'un discours.

Pour conclure, nous avons vu que le cadre postmoderne est particulièrement riche pour l'étude de l'ironie dans la littérature libertine car il permet de varier les utilités de ce procédé littéraire. En effet, l'ironie voltairienne celle des certitudes est quelque peu écartée au profit d'une ironie qui permette de remettre en question la source même de la connaissance, le langage. L'ironie devient

²¹⁴ M. Kundera 1998, p. 179-180.

alors un outil interprétatif exceptionnel, dans les mains d'un lecteur rendu plus puissant par le cadre postmoderne. Ce que je propose dans cette partie est de mettre en pratique le postulat de Roland Barthes et d'équilibrer les pouvoirs conférés à l'auteur de façon à donner au lecteur la potentialité d'effectuer une lecture personnelle qui réexamine et recontextualise une œuvre. Finalement il est aussi possible de transférer le raisonnement de Milan Kundera à ce travail, celui-ci utilisant la distance ironique comme un moyen de confrontation des idées. Cependant le détournement ironique, « où aucun mot ne serait sérieux », n'a pas de vocation comique chez Kundera, au contraire, il est à la base d'une démonstration dont le but est d'éclairer la société contemporaine sur ses propres défauts. Nous chercherons donc à étudier l'ironie dans les textes libertins avec un point de vue postmoderne, qui permette de les comparer à la manière de Kundera, avec un autre temps. Nous apposerons aux textes anciens un outil interprétatif neuf dans un but sensiblement différent des auteurs précédents puisque nous utiliserons l'ironie postmoderne comme révélateur d'humour.

Chapitre 8

L'ironie est une question de contextes

Tentons de maintenant légitimer comment le lecteur peut s'octroyer le pouvoir d'imposer sa « lecture ironique » sur le texte. Dans l'excellent ouvrage de Pierre Schoentjes intitulé *Poétique de l'ironie* (2001), j'ai retrouvé cette même expression au sujet du travail de Candace Lang : « La « lecture ironique » consiste presque invariablement à imputer de l'ironie à l'auteur des textes étudiés »²¹⁵. Mais ce que Schoentjes relève, et ce que je vais développer dans ce chapitre, c'est que personne avant lui n'a reconnu que l'ironie réside dans la lecture elle-même. Tout d'abord, rappelons-le: la lecture se fait toujours en contexte. Cette notion sera essentielle pour ce chapitre et permet de problématiser la réception d'une œuvre selon les circonstances de sa lecture. En effet selon le dictionnaire Larousse le contexte est « l'ensemble des conditions naturelles, sociales, culturelles dans lesquelles se situe un énoncé, un discours. » Autrement dit, pour ce mémoire il s'agit des circonstances et des conditions qui entourent la création et la réception d'un ouvrage libertin, hier comme aujourd'hui, par la société comme par l'individu. Ainsi, on pourra être amené à replacer une œuvre dans son contexte historique, ou la concevoir dans notre contexte de choix. Comme l'ironie présente dans un texte relève de son contexte, on ne peut essayer de comprendre l'intention de l'auteur qu'en ayant un ferme entendement à la fois du contexte de production de cette ironie et du lecteur idéal à qui l'ironiste la destine. Comme le dit justement Linda Hutcheon, « la seule manière d'être certain qu'un énoncé avait pour but d'être ironique est d'avoir une connaissance détaillée des références personnelles, linguistiques, culturelles et sociales de l'orateur et de son public »²¹⁶. Cela n'empêche en rien de pouvoir émettre des hypothèses sur tel ou tel contenu ironique, mais comme le soupçonne Linda Hutcheon : « la complexité des communautés discursives, pourrait créer le doute sur l'agilité de n'importe quelle recherche historique de « reconstruire » de telles références à part dans les termes les plus basiques et généraux. »²¹⁷ Il faut donc admettre l'impossibilité de recréer avec une exactitude précise le contexte et les références de l'auteur comme du lecteur de l'époque. Le lecteur du XXIe

²¹⁵ P. Schoentjes 2001, p. 303.

²¹⁶ L. Hutcheon 1994, p. 116. Ma traduction: "The only way to be sure that a statement was intended ironically is to have a detailed knowledge of the personal, linguistic, cultural and social references of the speaker and his (contemporary) audience"

²¹⁷Ibid. p. 116. Ma traduction: "The complexity of discursive communities, however, might cast some doubt on the ability of any historical research to "reconstruct" such references—except in the most general and basic of terms."

siècle a donc le choix de se documenter, de façon à lire les textes anciens à la lumière plus ou moins vive de ses recherches, ou bien il peut opter pour un tout autre mode de lecture.

Faisant table rase du contexte historique, le lecteur peut s'offrir la liberté d'utiliser son propre contexte de lecture comme point de référence. L'ironie, dans ce contexte postmoderne, ne proviendra plus seulement de la substance historique du texte, mais des interférences entre la lecture de ce texte et le contexte personnel du lecteur. Comme l'exprime avec tant de justesse Linda Hutcheon:

« Si l'ironie requiert une idée ou un point de vue au-delà du langage, des contextes ou des énoncés reçus, le postmodernisme reconnaît que tout ce que nous avons sont des rivalités de contextes et que toute position comme « autre » pourrait elle-même être un contexte. La postmodernité serait une société de simulation et d'immanence sans point de vue privilégié à partir desquelles des discours en compétition pourraient être jugés. On devra accepter sa position parmi les autres et son absence d'originalité. On pourra être ironique, non pas en rompant avec les contextes mais en reconnaissant tout discours comme un effet de contexte. Permettant ensuite à ces contextes de générer autant de conflit, collision et contradiction que possible, en cela, prévenant toute fixité ou méta-position.²¹⁸ » ?

Le discours qui a eu lieu au XVIIIe siècle au sujet d'un roman libertin est un « effet » du contexte littéraire et social de cette époque, c'est-à-dire que la façon dont les auteurs et les textes libertins ont été perçus et interprétés relève notamment de l'orthodoxie morale du XVIIIe siècle ou encore des circonstances politiques ou médicales du XVIIIe siècle. Un discours sur le même objet par le lecteur d'aujourd'hui produira un résultat évidemment différent ; le contexte d'origine étant perdu, il est automatiquement remplacé par un contexte historique reconstitué de façon plus ou moins imparfaite, auquel se superpose le contexte personnel du lecteur. Toutefois, on ne peut pas dire que le discours du lecteur contemporain aie moins de validité que celui de ces prédécesseurs ; nous lisons avec moins de compréhension mais plus d'ouverture. On peut pousser ce raisonnement encore plus loin en choisissant de mettre au même niveau les discours, les lectures et les « effets de contexte ». Cela permet une conception rhizomateuse, autrement dit non hiérarchique et non « érudite » de la lecture. Par exemple, si un lecteur ne connaît absolument rien de l'histoire du XVIIIe siècle, il nourrira

²¹⁸ C. Colebrook 2004, p. 164. Ma traduction : « If irony demands some idea or point of view above language, contexts or received voices, postmodernity acknowledges that all we have are competing contexts and that any implied 'other' position would itself be a context. Postmodernity would be a society of simulation and immanence with no privileged point from which competing voices could be judged. One would have to accept one's own position as one among others, and as thoroughly unoriginal. One could be ironic, not by breaking with contexts but in recognizing any voice as an effect of context, and then allowing contexts to generate as much conflict, collision and contradiction as possible, thereby precluding any fixity or meta-position. »

sa lecture de son « effet de contexte » personnel : le résultat sera une lecture moins précise, certes, mais pas sans validité, d'autant qu'un regard naïf sur un texte peut en faire surgir des aspects inattendus. Somme toute, quoique pour une compréhension pleine et précise du texte cette lecture ne soit pas idéale, elle n'est pas à écarter, car elle permet d'abord une démocratisation de l'accès au livre, et élargit par-là même le champ des lectures possibles.

Bien entendu, la limite de ce point de vue extrêmement égalitaire et subjectif est que la portée de l'œuvre en devient elle-aussi subjective et limitée. Eclairée de la seule lumière du contexte personnel d'un lecteur, la critique de cette œuvre ne pourrait s'étendre de façon valable qu'à des lecteurs ayant des profils comparables à celui-ci. Comme l'écrit Candace Lang : « Je pense néanmoins que certaines lectures sont plus heureuses que d'autres, si on jauge le succès d'une lecture par la récolte d'informations ou de commentaires pertinents sur l'objet du texte »²¹⁹. Loin de moi l'idée de préconiser la lecture ironique comme méthode exclusive de lecture. Cependant cet outil laisse la possibilité à ceux qui voudraient considérer le texte en dehors de tout contexte historique d'en tirer certains fruits. Dans le cadre de ce mémoire, ce qui nous intéresse est de voir comment cette lecture personnelle et décomplexée peut provoquer le rire.

Il me semble que le meilleur exemple pour illustrer comment, de la recontextualisation d'un texte peut surgir une forme d'humour accidentel, serait d'étudier les discours philosophique et la critique sociale dans le roman libertin de Diderot. Considérons chez cet auteur les différentes couches de lecture que l'on peut établir pour les différents contextes de réception. D'abord, en plaçant ces textes dans un contexte contemporain, on remarque que l'on peut y trouver des aspects obscurs et désuets, mais également des passages parfaitement lisibles et pertinents pour notre siècle. Pour rire de ces références historiques, faut-il encore les comprendre. Ou est-ce vraiment indispensable de connaître le contexte historique référent?

J'ai d'abord remarqué qu'il était très difficile de rire de la satire de Diderot lorsqu'elle demandait une recherche sur son contexte, de la même façon qu'une plaisanterie ne fait pas rire si elle doit être expliquée. Prenons pour exemple le chapitre cinquante intitulé « Evènements prodigieux du règne de Kanoglou, grand-père de Mangogul ». Ce chapitre fait largement référence à Louis XIV. Je peux affirmer cela car j'ai moi-même dû chercher des renseignements précis chez d'autres critiques pour expliquer les nombreuses références. Ainsi je n'aurais jamais pu imaginer sans l'aide de Margaret Moses Young, que l'épisode du renvoi des citoyens sans moustache rouge que je cite au Chapitre 4 de

²¹⁹ C.D. Lang 1988, p. 193. Ma traduction: "nonetheless, I do think that some readings are more successful than others, if we gauge the success of a reading by its yield of information or relevant commentary about the object text."

ce mémoire, corresponde à la satire de la révocation de l'Edit de Nantes. La recherche de ces informations n'a pas spécifiquement aidé à me faire rire. Cependant on peut considérer que la lecture du texte gagne en précision et en pertinence lorsque les références historiques sont documentées, notamment quand le texte évoque lui-même un passage historique. Qu'aurait-il pu se passer si je n'avais pas fait la démarche de comprendre ?

Si l'on ignore absolument le contexte d'écriture et par conséquent, l'intention de l'ironiste, quelques passages peuvent paraître totalement désuets pour le lecteur contemporain. Notamment dans les chapitres où Diderot satirise la pensée scientifique de son siècle, en particulier, les interférences entre la science et la religion. Les grands discours rationalistes des personnages, s'ils sont pris au premier degré par un lecteur qui ne percevrait pas l'ironie de l'auteur feront sûrement rire le lecteur du XXI^e siècle par leur désuétude.

Cependant, même hors contexte, il est possible au lecteur de se concentrer sur le procédé ironique pour lui donner de la pertinence. Prenons cet extrait qui traite de la révocation de l'Edit de Nantes :

« Kanoglou se laissa persuader par des fanatiques, qu'il était de la dernière importance que tous ses sujets lui ressemblent, et qu'ils eussent les yeux bleus, le nez camard, et la moustache rouge comme lui, et il en chassa du Congo plus de deux millions (...). »²²⁰

Sans savoir précisément de quoi il s'agit, on voit que Diderot traite d'un despote à l'origine d'un phénomène d'exclusion à partir de critères arbitraires. Cela peut donc s'appliquer à toutes les exclusions, racismes et autres nationalismes, et par là prendre une pertinence toute actuelle. Le message « sérieux » de Diderot a donc alors gardé une grande part de sa validité.

De la même manière, la décontextualisation permet de faire apparaître la désuétude ou la pertinence de certaines idées. Le XXI^e siècle pourra rire par exemple d'éléments philosophiques présents dans le texte et trop éloignés de nous pour conserver leur valeur d'enseignement, puisqu'encore une fois, les débats scientifiques du XVIII^e siècle ne nous concernent plus directement (au-delà d'un intérêt historique). Notamment, la lecture polémique sur la matérialité de l'âme, ou sur la supériorité de l'expérience sur la raison que l'on fait de façon répétée dans *Les Bijoux Indiscrets* peut faire rire, puisque ceux-ci sont parfaitement éventés. On rit de la désuétude des idées, voire même de leur fausseté. L'humour provient également de la volonté de l'auteur d'introduire des notions sérieuses dans un contexte qui, nous l'avons vu, n'en demande pas tant.

²²⁰ D. Diderot et J. Assézat 1928, p. 76.

Cependant, la recontextualisation du texte dans notre environnement actuel permet également de faire apparaître les aspects culturels qui ont toujours leur importance. Il en est ainsi des parodies stylistiques de Diderot, qu'elles soient religieuses, académiques ou même commerciales. Voici par exemple comment un seigneur choisit de marchander un produit de son invention :

« A inventé, en faveur du beau sexe, des muselières ou bâillons portatifs, qui ôtent aux bijoux l'usage de la parole, sans gêner leurs fonctions naturelles. Ils sont propres et commodes ; il en a de toute grandeur, pour tout âge et à tout prix ; et il a eu l'honneur d'en fournir aux personnes de la première distinction. »²²¹

Au-delà du rire produit par le ridicule de l'objet en question, le lecteur moderne pourra apprécier le fait que le seigneur fait appel à des arguments statutaires pour vendre son produit et que les approches de la publicité, et du marketing ont à peine changé depuis le XVIIIe siècle.

On peut donc relever une certaine interférence entre actualité et désuétude dans l'humour libertin du XVIIIe siècle, la décontextualisation permettant de rire de façon contemporaine face à la désuétude et la recontextualisation permettant de profiter de l'humour toujours pertinent du XVIIIe siècle.

Terminons par un dernier exemple de cette pertinence dans l'humour qui montre l'absolue contemporanéité de notre auteur favori, Diderot. Faut-il aller plus loin que l'incipit de Jacques le fataliste pour monter l'ingénuité postmoderne (avant l'heure) de Diderot :

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. »²²²

Ce court extrait illustre l'éclatement, la fabrication d'un roman, par une superbe parodie du roman classique. Dans la conception semi libertine de *Jacques le Fataliste*, Diderot joue de l'ironie comme mode d'écriture en en faisant une part constitutive de son roman, en retournant et déconstruisant les conventions littéraires. Voici comment lui-même le justifie :

²²¹ *Ibid*, p. 82.

²²² D. Diderot, S. Leconte et J. Le Galliot 1976, p. 3.

« Au reste, sur ces conventions littéraires, voici ce que je pense. C'est que celui qui ignorera la raison poétique, ignorant aussi le fondement de la règle, ne saura ni l'abandonner, ni la suivre à propos. Il aura pour elle trop de respect ou trop de mépris, deux écueils opposés, mais également dangereux. L'un réduit à rien les observations et l'expérience des siècles passés [...] ; l'autre l'arrête tout court où il est et l'empêche d'aller en avant »²²³

Pour notre ironie postmoderne, suivons donc les conseils du maître en choisissant de construire une lecture ironique ambiguë qui donne la place qui lui est due au flou qui accompagne le vide de références. Mais rappelons comme lui, qu'il est difficile de monter bien haut sans grimper sur des épaules de géants.

Le comique d'un texte et le rire qu'il provoque est donc intimement lié à son contexte de production et de réception. Mais en apposant à ce texte l'outil interprétatif de l'ironie postmoderne, qui permet la confrontation ironique entre deux époques, nous avons cherché à détacher la lecture d'un ouvrage de son contexte d'origine pour favoriser une lecture comique. Ainsi, le lecteur contemporain peut apprécier franchement la modernité de l'humour libertin, parfois encore d'actualité, ou se moquer doucement de la désuétude de certaines pensées. Cependant, il est bon de préciser à nouveau que cette lecture doit être en complément d'un travail qui prenne conscience à la fois de l'histoire du texte et de celle de la critique, sans quoi, l'étude des textes risquerait d'être incomplète.

²²³ M. Chapelan 2009, p. 500.

Chapitre 9

Sade et la lecture désensibilisée

Je voudrais parler ici rapidement d'un autre phénomène qui pourrait amener un détachement ironique suffisant pour laisser sa place au rire. Mon objectif dans ce chapitre est de poursuivre l'analyse de John Philips sur la possibilité d'une lecture humoristique des ouvrages du marquis de Sade. Son article "“Laugh? I nearly died!” Humor in Sade’s fiction”, développe l'idée que pour le lecteur contemporain la violence de Sade est si irréaliste, qu'elle permet une distanciation entre le lecteur et l'horreur du texte, de telle sorte que la lecture puisse provoquer le rire. Je voudrais explorer ici la raison pour laquelle le lecteur contemporain parvient à effectuer cette mise à distance avec un texte violent à tel point que nous pouvons aujourd'hui rire de bon cœur du texte sadien.

Il s'agit de la résilience de notre temps aux images sexuelles ou violentes. Bien que le consensus sur ce sujet soit qu'aucun travail jusqu'à présent n'a pu apporter des conclusions absolument convaincantes au sujet de la désensibilisation à la violence, j'ai néanmoins trouvé de très pertinents articles, en particulier dans des journaux de recherches scientifiques traitant du phénomène de désensibilisation appelé « habituation ». L'habituation, dans le langage psychoclinicien, se définit comme « la diminution graduelle survenant dans la réaction d'un organisme à la simple répétition d'un stimulus spécifique »²²⁴. Ainsi, une exposition régulière²²⁵ à des images violentes ou sexuellement explicites entraînerait une baisse de réaction face à celles-ci, et une acceptation de ces images comme plus banales.

Il est possible que ce même phénomène d'habituation ait pu toucher le XVIIIe siècle. Au XVIIIe les « spectaculaires » exécutions en place de Grève étaient toujours d'actualité. D'après les recherches de Pascal Bastien « le fouet et la flétrissure restent des spectacles quotidiens en 1785 »²²⁶ et 12 peines capitales sont exécutées publiquement la même année. On peut donc assumer que, enthousiastes devant la violence réelle, la violence textuelle n'aurait pas choqué le XVIIIe siècle si, comme chez Sade

²²⁴ S. Pottier, Stéphanie 2004, p. 18.

²²⁵ Voire même une courte exposition : d'après une étude collaborative intitulée *Desensitization to Media Violence Over a Short Period of time* (2009), même la vision répétée d'images violentes à court terme (dans un court métrage ou un extrait de film par exemple), provoquera chez le spectateur une désensibilisation à la violence et une appréciation simultanée de cette violence.

²²⁶ B. Pascal 2006, p. 28.

elle n'était pas mêlée à des représentations sexuelles, auxquelles en contraste notre génération est bien plus accoutumée. Cela s'explique à nouveau avec Foucault, dont les recherches montrent que le discours sur le sexe n'a fait que grandir et devenir plus acceptable depuis le XVIIIe. L'arrivée de différentes instances de pouvoir dans le discours sur la sexualité, l'économie et le marketing en particulier, y ont rendu l'accès extrêmement vaste. Je pense notamment à la pornographie dont l'accès est si répandu dans le monde occidental que lorsque le Professeur Simon La jeunesse réalisa son étude postdoctorale sur la pornographie en 2009, il ne parvint pas à trouver des sujets masculins à l'Université de Montréal n'ayant jamais été confronté à un contenu pornographique. La consommation de pornographie et d'images violentes (par le biais du cinéma, de la télévision, ou d'Internet) a été à même de faire évoluer notre attitude face à la violence et la sexualité depuis le XVIIIe siècle par le phénomène d'habituation.

Ainsi notre génération est de plus en plus imperméable aux représentations à caractère violents et sexuels. D'après Stéphanie Pottier, cela peut provoquer « une attitude de tolérance ou de résignation à l'égard de la violence factuelle »²²⁷ ainsi que des symptômes physiologiques dans le cadre de la sexualité²²⁸. Que se passe-t-il si on applique le concept d' « habituation » à la lecture d'un roman sadien ou d'un ouvrage libertin ? Dans notre contexte d'insensibilisation, la profusion d'images de violences sexuelles chez Sade, et d'images ou de procédés sexuellement explicites dans les romans libertins, ont tendance à glisser sur nous, alors que ce n'était sans doute pas le cas pour le lecteur du XVIIIe siècle, pour lequel les interdits sociaux et religieux pesant sur la sexualité faisaient que cette habituation n'était vraisemblablement pas encore en place.

Par le phénomène d'habituation, la violence ne se dissocie plus du plaisir. Au lieu de créer un sentiment d'horreur et de répulsion, le spectacle de la violence attire, et ses attraits peuvent être à la « source d'une plus grande insensibilité »²²⁹. Voilà pourquoi il est maintenant possible d'associer violence et humour. L'humour peut être présent puisque la désensibilisation aux scènes de violence permet une prise de distance où peut se glisser l'ironie ; c'est l'un des ressorts de l'humour noir. Chez Sade par exemple, la violence poussée à son extrême, pour un public averti, prendra une dimension grotesque et donc amusante. A son corps défendant, puisqu'il n'y a dans ses œuvres aucune intention ironique dans les passages « scabreux ». D'autre part, l'humour peut avoir sa part dans le phénomène de désensibilisation. En effet, « L'humour est une « qualité » particulièrement fine, préjudiciable à la

²²⁷ S. Pottier 2004, p. 18.

²²⁸ Tels que la dysfonction érectile ou l'atrophie du désir. Voir Gary Wilson 2012, Web.

²²⁹ *Ibid*, p. 22.

réalité de la scène qui est montrée. »²³⁰ Le mélange de la violence et de l'humour insère deux couches de distance ironique sur le texte ou la scène. Notre insensibilité contemporaine permet une séparation émotionnelle, du fait de notre habitude ; et l'humour, comme nous l'avons vu permet un détachement puisqu'il affecte la réalité de la scène en la tournant en dérision, introduisant une distance critique qui contrecarre la secousse affective. C'est notamment ce qui permet de rire à la violence de certains dessins animés, particulièrement propices à cette férocité « drôle ». ²³¹

Ainsi, nous pouvons déduire que l'habitude à la violence de nos contemporains permet de regarder la littérature violente ou sexuellement explicite des libertins plus froidement et avec distance. Dans cette distance peut se glisser le plaisir de la violence, et ce plaisir peut se changer en un regard ironique sur la brutalité de certains textes ou la répétition grotesque de certaines aventures sexuelles.

Pour illustrer cette démonstration, on ne trouvera pas de meilleur exemple que Sade chez qui, comme nous l'avons vu, la violence est tellement exagérée qu'elle prend parfois des allures de dessin animé. Lorsqu'il s'agit d'évoquer l'humour de Sade, on peut rappeler l'intuition de Philippe Sollers, que « tout ce qu'écrit Sade est humour. »²³² J'appelle cela une intuition car elle ne découle en rien d'un raisonnement, il s'agit d'une phrase solitaire et injustifiée par son auteur. Il est cependant tout à fait possible de démontrer en quoi il a raison : dans le contexte postmoderne, Sade apparaît comme un auteur humoristique.

D'abord, nous l'avons démontré, il nous amuse par sa capacité à faire des parodies subtiles de ce qu'il cherche à dénoncer, à savoir, l'exploration poussée de toutes les virtualités et les possibilités, accompagnées toujours d'un discours rationalisant qui ironise les exploits de la raison. Mais Sade peut faire rire, et cela est peut-être moins voulu, dans le grotesque de ses descriptions, des épopées sexuelles et des mésaventures de ses personnages. John Phillips en fait la brillante observation :

« Il y a de nombreux exemples dans le roman libertin d'un humour intentionnel qui prennent une variété de formes: la satire, la parodie et l'humour noir sont régulièrement employés. Cependant le lecteur trouvera souvent des passages dont les effets comiques sont probablement accidentels. Par exemple Il y a de nombreuses descriptions de prouesses sexuelles et de longueur génitale, dont le caractère excessif semble plus ridicule qu'excitant » ²³³

²³⁰ *Ibid*, p. 22.

²³¹ *Ibid*, p. 22.

²³² P. Sollers 1975, p. 20.

²³³ J. Phillips 2005, p. 37-38. Ma traduction: There are many instances in the libertine novel of an intended humour that takes a variety of different forms: satire, parody, and black comedy are regular features. However the reader will often encounter passages whose comical effects are probably unintentional. For example there

Il semble évident que l'auteur ne préconise pas le rire, et qu'il n'a aucune intention d'atténuer la crudité de l'ouvrage par l'ironie, puisque les plaisanteries sadiennes n'interviennent jamais, à l'inverse de Diderot par exemple, pendant les ébats sexuels. Quoiqu'on n'en ait aucune trace dans ses mémoires, on peut déduire de passages tels que : « Le moindre rire, ou le moindre manque d'attention ou de respect et de soumission dans la partie de débauche sera une des fautes les plus graves et les plus cruellement punies »²³⁴ extrait des *Cent Vingt journées de Sodome* que pour Sade « rien n'est plus fatal à l'érotisme que le rire »²³⁵.

Cependant comme le suggère John Phillips, on peut aisément lire Sade aujourd'hui avec une distance émotionnelle qui, grâce au phénomène d'habitude, nous fait moins grincer que rire. Par exemple je trouve hilarant l'incapacité de Justine à comprendre que les forêts sont des endroits dangereux. On trouve dans *Justine ou les Malheurs de la Vertu* la répétition d'un cycle : Justine part se promener dans une forêt, se fait enlever, vit les pires tourments, et s'échappe. Cette séquence d'évènements se reproduit quatre fois au cours du roman ! Mais à chaque fois, il revient à Justine l'envie de faire une promenade. Il s'agit encore une fois d'un des automatismes Sadien, et de l'exploitation du comique de répétition. L'incapacité de Justine à avoir l'intelligence d'éviter les forêts ou du moins de s'en méfier, est proprement hilarante. Comme on le lit dans ce passage :

« Il était environ cinq heures du soir lorsque nous entrâmes dans la forêt. Saint-Florent ne s'était pas encore un instant démenti : toujours même honnêteté, toujours même désir de me prouver ses sentiments; eussé-je été avec mon père, je ne me serais pas crue plus en sûreté.»²³⁶

Justine se jette elle-même systématiquement dans la gueule du loup par une naïveté confinante à la bêtise la plus épaisse. Ce procédé parvient à anéantir toute empathie avec le personnage, de telle sorte que dès qu'il voit apparaître le mot « forêt », le lecteur se demande par quelle nouvelle sottise Justine va se damner. Justine devient un personnage de farce, se prenant toujours les pieds dans le même tapis. Chez Sade, « le style et la structure de la narration sont saturés

are numerous depictions of sexual prowess and genital size, the excessive character of which seems ridiculous rather than arousing.”

²³⁴ D.A.F. Sade de 1975, Web.

²³⁵ J. Sareil 1984, p. 27.

²³⁶ D.A.F. Sade de 2003, p. 54.

de répétition, exagération et excès »²³⁷, que Bergson qualifie comme centrales au comique et qui sont la marque de fabrique des dessins animés. L'excessivité de l'écriture de Sade, ses répétitions, ses descriptions grotesques, et sa violence improbable transforme le texte sadien en « cartoon » du XVIIIe siècle²³⁸. Et à son insu, Sade fait presque la parodie de lui-même.

Ainsi, un regard ironique sur texte de Sade permet d'éveiller une émotion comparable à celle de « Itchy and Scratchy » la parodie ultraviolente de « Tom and Jerry » dans la série animée télévisée *Les Simpson*. La première réaction face à tant de violence est celle du choc, bien vite remplacé par un rire haut et franc, du aux implications ironiques de son créateur. Le comique involontaire de Justine relève du même principe, soit de la répétition perpétuelle d'une sorte de « conjonction grotesque entre l'horrible et l'absurde »²³⁹. La nature complexe de l'ironie sadienne résulte en un comique aux nombreuses facettes qui éveille différentes émotions. Je pense donc qu'au XXIe siècle, délivré de la capacité à être choqué, il est possible d'aborder l'intégralité de l'œuvre de Sade de façon purement comique.

²³⁷ J. Phillips, John 1999, p. 49.

²³⁸ *Ibid*, p. 50.

²³⁹ *Ibid*, p. 48.

Conclusion

Cette partie nous a permis de complexifier et d'affiner la mise en rapport de l'ironie et du roman libertin. La méthodologie a été sensiblement différente de celle des chapitres précédents. En effet, dans cette dernière partie j'ai pris un peu plus de libertés dans l'interprétation des textes libertins. Cependant, je n'ai pas voulu me détacher totalement de l'histoire de la critique, puisqu'il est important de constater la pertinence réelle d'un héritage des penseurs du XXe siècle sur les questions de l'ironie et de la liberté d'interprétation du lecteur. Ainsi, l'appui sur des critiques entre la modernité et le postmodernisme comme Barthes et Foucault est essentiel pour comprendre les subtilités de l'ironie postmoderne et tirer tous les fruits de cet outil d'analyse. La dynamique de ce chapitre a donc été dans la juxtaposition d'un héritage critique avec une recontextualisation contemporaine des textes libertins, permettant de le compléter en apportant de nouvelles interprétations de la littérature libertine.

Ainsi nous avons démontré que le postmodernisme est un cadre supplémentaire particulièrement riche pour étudier l'ironie en particulier dans la littérature libertine, de façon plus originale et plus personnelle. En effet, la critique postmoderne, tout en respectant une histoire de la critique revendique une non hiérarchisation du savoir, donnant de la valeur aux interprétations individuelles. D'autre part, nous avons montré l'importance de la théorie Foucauldienne pour une interprétation postmoderne du roman libertin en insistant sur la relation productrice de pouvoir et de changement entre savoir et désir. Nous nous sommes ensuite attachés à démontrer la valeur de l'ironie postmoderne comme un outil interprétatif. Pour cela nous nous sommes appuyés sur Barthes et Kundera. L'ironie pour Barthes permet de questionner le langage, et ainsi d'engager une déconstruction qui révèle les dispositifs à l'œuvre dans le roman. Tandis que Kundera insère dans son roman une ironie qui remet en question l'attitude socioculturelle et sexuelle d'un siècle par rapport à un autre.

La pertinence de ces auteurs pour révéler les mécanismes derrière l'ironie postmoderne, n'est donc nullement mise en question. Ce que l'on peut cependant relever est qu'à nouveau la critique se préoccupe de l'ironie comme un moyen de tirer des textes une interprétation, une conséquence sérieuse, ou bien d'observer un humour que l'auteur aurait délibérément construit. L'interprétation plus personnelle des textes libertins que je propose dans les deux derniers chapitres permet de mettre en lumière un humour plus fortuit, que les auteurs n'auraient pas recherché, ou qui aurait échappé aux critiques du fait de leur culture et de leur lecture contextualisée.

En effet, je constate dans les chapitres huit et neuf qu'il est possible de rire de façon franche et ouverte de la littérature libertine en la recontextualisant. Le risque d'une lecture floue ou d'une incompréhension du texte est assumé. Par la décontextualisation, la désuétude comme la pertinence d'œuvres anciennes devient tout à fait cruciale pour le déclenchement du rire chez le lecteur contemporain. Finalement, le cas de Sade a été le plus intéressant, pour montrer comment après une recontextualisation, la violence dans ses textes paraît si grotesque qu'elle peut faire rire le lecteur du même rire que celui d'un enfant devant un dessin animé.

Ainsi, la confrontation entre une lecture plus ancienne et une lecture nouvelle recontextualisée permet de donner une plus grande importance à l'humour brut, au rire. L'ironie postmoderne n'est pas seulement un outil d'analyse comme le conçoivent les anciens. Une vision contemporaine de l'ironie dans la littérature libertine permet de créer et d'apprécier l'humour de cette ironie, et de rire franchement des textes libertins aujourd'hui.

Conclusion générale

L'objectif de ce mémoire était principalement d'ouvrir un chemin à une conception nouvelle, à une appréhension plus humoristique du libertinage. J'ai voulu travailler sur la surprenante observation que malgré le ton souvent léger et l'humour toujours présent de ces romans, ils ont plutôt été abordés de façon extrêmement sérieuse par les critiques du roman libertin. Ce mémoire part donc de l'hypothèse qu'il est possible de redorer le blason de l'humour libertin, et lui rendre toute sa place dans la lecture du libertinage.

Pour faire progresser mon raisonnement sur la lecture de l'humour dans le roman libertin du XVIIIe siècle à nos jours, il m'a fallu vérifier trois points essentiels. D'abord il convenait d'examiner si la lecture du libertinage a bel et bien été une lecture sérieuse du XVIIIe siècle au XXe siècle. Ensuite il fallait vérifier si l'humour était *de facto* présent dans la littérature libertine. Finalement, j'ai choisi d'explorer si une approche plus contemporaine, postmoderne du libertinage permettait d'élargir encore la portée de l'humour dans ces romans.

A la fin de ce travail, nous nous trouvons à la fois convaincus et surpris. Toutefois, contrairement à mes attentes, il a été parfois impossible d'apporter une solution définitive à la problématique de chaque partie. Un genre aussi vaste et irrégulier que l'est le roman libertin nous force à apporter de la nuance. Et c'est dans ces demi-teintes que l'on trouve la surprise.

La première partie s'est notamment terminée de façon nuancée. Nous sommes parvenus à démontrer que la lecture du libertinage a été très sérieuse du XVIIIe au XXe siècle, et les raisons de ce sérieux ne nous ont pas échappé. Malgré tout, même si les textes ont eux-mêmes une connotation sérieuse, le ton est toujours léger. Une lecture légère et humoristique du libertinage est donc parfaitement à propos. Une lecture sérieuse et une lecture légère sont-elles cependant totalement incompatibles ?

Nous avons été amenés à différencier la lecture personnelle du roman libertin et la lecture critique, la dernière fustigeant la première, pourtant appréciée du public. La popularité des textes libertins se reconnaît dans les chiffres de ventes. La lecture privée du libertinage n'évoque pas le plus grand sérieux. Il s'agit d'abord d'un effet de mode, une réponse à la demande de toujours plus de livres, l'interdiction qui frappait ces ouvrages les rendant plus attirants encore. Nous avons également montré les fins ludiques, voire masturbatoires, de la lecture du roman libertin. Les auteurs sont pleinement conscients de ce niveau de lecture mais cela ne les empêche pas d'insérer une dimension sérieuse dans leurs romans. Entre les aventures galantes se glissent bien souvent une philosophie de

rationalisation de la sexualité, une critique sociale ou politique. C'est cette hybridité qui fait d'ailleurs l'intérêt et la complexité de l'étude de ces romans. On ne peut donc imaginer que leur lecture soit seulement sérieuse ou seulement humoristique car l'hybridité même du libertinage l'interdit.

Il s'avère finalement que le roman libertin et sa critique s'insèrent tous deux dans un grand discours de la sexualité, les auteurs libertins écrivant à l'encontre des multiples organes de pouvoir ayant un intérêt dans la limitation de la sexualité et les critiques du libertinage écrivant pour nourrir ce pouvoir. Cela explique le sérieux du discours sur le libertinage. Le XVIII^e siècle a eu une lecture médico-sociale du libertinage, cherchant à le neutraliser en y recherchant uniquement la gravité, la solennité. Le XX^e siècle a poursuivi le discours sur la sexualité, et les critiques se sont servis du phénomène unique et historique du libertinage pour tenter de mieux comprendre leur propre monde. Le libertinage n'est alors pas tant étudié comme un objet mais c'est plutôt un exemple repris comme tremplin pour les idées de critique, un prisme par lequel étudier le XX^e siècle.

L'écriture même du texte libertin amène une ambiguïté qui permet ces deux lectures, comique et sérieuse. Ce que nous avons néanmoins pu montrer, c'est que les critiques du libertinage ont fait le choix d'ignorer la dimension comique de ces textes pour se concentrer sur les aspects les plus sérieux.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous avons observé la littérature libertine à travers le prisme des théoriciens du rire et montré combien le rire y est important. Les divers procédés mis en avant par Bergson sont constamment utilisés pour la création de formules humoristiques dans ces romans. D'autre part, on constate que le rire de Hobbes et de Baudelaire est construit sur des bases extrêmement similaires à celles de la littérature libertine. Il y a dans le rire, comme bien souvent dans le libertinage, un dominant et un dominé. On retrouve chez Freud un autre parallèle dans la construction de l'humour et du libertinage. L'humour est un moyen de détourner la barrière surmoïque et de permettre l'expression d'un contenu qui serait autrement inacceptable. Le libertinage exprime ces désirs inacceptables, par le biais de l'humour mais aussi par un discours décomplexé et libéré. L'humour et la littérature libertine sont donc intimement liés.

Il nous faut alors séparer le lecteur libertin du personnage libertin car leurs approches de l'humour sont bien différentes. Le personnage libertin se complait dans un humour moqueur et souvent cruel. Le lecteur au contraire dispose de bien d'autres outils pour rire avec la littérature libertine. En effet, si certains auteurs créent des personnages et des situations caustiques, ils ne

s'empêchent pas d'insérer aussi dans leurs romans une foule de procédés humoristiques à l'adresse du lecteur. Il a été difficile d'élaborer un seul « humour libertin » puisque chaque auteur y va de son style et de ses stratagèmes pour créer de l'humour. Ceci étant dit, certains points communs peuvent être soulignés. Le jeu de mots par exemple est partout. L'humour, dans la majorité des romans, repose sur une connivence explicite entre l'écrivain et son lecteur, qui est souvent pris à parti. Il est aussi important de dire que le roman libertin a une haute conscience de soi, il fait souvent des retours sur lui-même, à la fois philosophiques mais également comiques, riant souvent de sa place dans le canon littéraire de l'époque. Même s'il est un peu rapide de désigner ces points communs comme le fondement d'un « humour libertin » à proprement parler, je pense que nous avons recueilli une base de données fertile pour une première ébauche de caractérisation de cet humour. En tout cas, notre deuxième partie le démontre, le libertinage est un genre comique.

Finalement il était important d'offrir une lecture plus expérimentale, moins rigide, des textes libertins et d'observer si cela ferait éclore de nouvelles formes d'humour. J'ai voulu proposer dans la troisième partie une « lecture ironique » du libertinage basée sur la recontextualisation et la désensibilisation. Il est important de préciser que cette lecture ne se fait pas indépendamment d'un important héritage critique du milieu du XXe siècle, et se propose de compléter le travail de ces penseurs. Les travaux de Barthes, Foucault et Liotard ont été essentiels dans la libération et la légitimation de la critique de l'individu. L'ironie demande un effort d'interprétation de la part du lecteur, et par là même elle crée un espace où celui-ci est maître d'interpréter une multitude de sens de l'énoncé, par le retournement, ou la mise en question extrême du langage. C'est ce que fait Kundera dans *La Lenteur*. Cependant, force est de constater que ces penseurs considèrent l'ironie postmoderne comme un outil d'analyse et non un procédé comique.

Les derniers chapitres de ce mémoire sont destinés au potentiel comique de la lecture et l'analyse d'un texte par le prisme de l'ironie postmoderne. Deux facteurs encouragent le comique d'une lecture ironique : les changements de contextes de création et de réceptions des textes et une certaine insensibilité à la violence textuelle. La décontextualisation permet un rire, qui se base sur la capacité ou l'inaptitude du texte ancien à confronter des problèmes contemporains. Ainsi on verra poindre un rire moins généreux mais plus franc, à l'insu de la volonté de l'auteur, puisqu'on rira de ses défauts, comme sa désuétude. Mais on rira également de ce qui est toujours d'actualité et récompensant ainsi la modernité de certains auteurs. Le rire issu de la désensibilisation permet de transformer les grotesques exagérations et hyperboles des libertins lorsqu'ils évoquent des comportements sexuels ou violents en éléments d'un comique irrésistible. On ne souffre plus pour les personnages libertins mais on rit de l'énormité invraisemblable de leurs tourments.

Profitons des dernières phrases de ce mémoire pour relever les notions élémentaires qui se sont enrichies à l'issue de cette analyse. Nous avons pu démontrer que de Crébillon à Sade, du XVIIIe au XXIe siècle, les sources du rire dans les romans libertins varient autant que les romans eux-mêmes. Le fait est que ces romans font rire, et que le comique est une part essentielle, constitutive de la lecture de la littérature libertine. Nous avons montré comment l'ironie postmoderne peut nourrir autant une analyse profonde des textes qu'une lecture comique. En complexifiant la relation entre l'ironie et le libertinage, nous nous sommes assuré que le lecteur d'aujourd'hui comme le lecteur de demain saura repenser et saura rire des textes libertins.

Pour conclure, je voudrais proposer une piste intéressante pour une prochaine étude sur les liens étroits entre l'humour et la littérature libertine. Repensant à *La Lenteur* de Milan Kundera et l'image qu'il donne de la demande d'immédiateté du plaisir et de la marchandisation de la sexualité de notre époque, nous sommes en droit de nous demander si l'humour, un processeur retardateur du plaisir est toujours le bienvenu dans les textes libertins contemporains. Il serait alors intéressant de se pencher non plus sur la lecture de l'humour, mais sur les mécanismes de l'humour dans les romans libertins du XVIIIe au XXIe siècle, pour en voir les évolutions. Je voudrais émettre l'hypothèse que nous constaterions l'étiollement du comique dans les romans libertins au profit d'une efficacité érotique sérieuse et utilitariste.

Bibliographie

Sources primaires

Cambridge, Magdalene College, Pepys library. Pepys, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys: 1668-9*. Cité dans Smith Jr. D. T, *Libertine dramaturgy: Reading obscene closet drama in eighteenth-century France*. Northwestern University, 2010.

Paris, Bibliothèque nationale de France (Gallica), Archives de la linguistique française. Diderot, Denis et d'Alembert, Jean. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Tome IX, Paris : Briasson, David, Le Breton Faulche, 1751-1765.

Paris, Bibliothèque nationale de France (Gallica), département Littérature et art. Anonyme, *Mélanges gais, intéressants et philosophiques, contenant des leçons de morale à l'usage des personnes pour qui la lecture n'est qu'un objet d'amusement*, 1784.

Paris, Bibliothèque nationale de France (Gallica), département Philosophie, histoire, sciences de l'homme. Malebranche, Nicolas. *De la recherche de la vérité : livre second, de l'imagination*. Paris: Vve E. Belin et fils, 1886.

Paris, Bibliothèque nationale de France (Gallica), département Philosophie, histoire, sciences de l'homme. Assemblée générale du clergé, *Procès-verbal de l'Assemblée-générale du clergé de France, tenue à Paris... en l'année mil sept cent quatre-vingt-cinq, et continuée en l'année mil sept cent quatre-vingt-six...* Paris: G. Desprez. 1789.

Paris, Bibliothèque nationale de France (Gallica), Bibliothèque H. Ey. C.H. de Sainte-Anne. Bienville de, J.D.T. *La nymphomanie ou Traité de la fureur utérine : dans lequel on explique avec autant de clarté que de méthode, les commencements de cette cruelle maladie, dont on développe des différentes causes ; ensuite on propose les moyens de conduite dans les diverses périodes, et les spécifiques les plus éprouvés pour la curation*. Paris: Office de librairie, 1886.

Paris, Bibliothèque nationale de France (Gallica), département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, identifiant: ark:/12148/bpt6k5454711s. La Salle de, Jean Baptiste. *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*. Paris: C. Fouraut et fils, 1785.

Sources secondaires

Barthes, Roland. *Critique et Vérité*, Paris : Seuil, 1966.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier. Loyola*. Paris : Seuil, collection Tel Quel, 1971.

Baudelaire, Charles. *De l'essence du rire : et généralement du comique dans les arts plastiques*. Paris: Edition Sillage, 2008.

Beeharry-Paray, Geeta. " *Les Bijoux indiscrets*" de Diderot : Pastiche, forgerie ou charge du conte crébillonien?' *Diderot studies* 28, (2000), 21-37.

Bellenger, Yvonne. 'Le comique comme résultat de la transgression?'. *Studi di Letteratura Francese* 10 (1983), 161-176.

Benítez, Miguel. *La face cachée des Lumières: recherches sur les manuscrits philosophiques clandestins de l'âge classique*. Paris : Universitas; Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

Bergson, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique* (1901). Paris : Presses universitaires de France, "Édition du centenaire" des Oeuvres de Bergson, 1959.

Bergson, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique* (1901). Félix Alcan, 1938.

Blanco, Mercedes. "Le trait d'esprit de Freud à Lacan." *Savoirs et clinique* 1, (2002), 75-96.

Boisen, Jorn. 'Polyphonie Et Univocité Dans "La Lenteur" De Milan Kundera.' *Cahiers De L'Association Internationale Des études Françaises* 55 no.1, (2003), 545-564.

Booth, Wayne. *A rhetoric of irony*. Vol. 641. University of Chicago Press, 1974.

Brugère, Fabienne. Le Blanc, Guillaume. Spector, Céline et Terrel, Jean. *Foucault et les Lumières*. Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Cazès, Jean-Pierre. *Dieu est humour*. Publibook, 2003.

Chapelan, Maurice. 'Jacques le fataliste et son maître une relecture postmoderne', *Dix-huitième siècle* 1, no.41, (2009), 487-500.

Colebrook, Claire. *Irony: The new critical idiom*. Londres: Routledge, 2004.

Crébillon de, Claude-Prosper Jolyot et Trousson, R. *Les Égarements du Cœur et de l'Esprit* (1736). Dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*. Paris : Laffont, collection Bouquins, 1993.

Crébillon de, Claude-Prosper Jolyot. *Les Égarements du Cœur et de l'Esprit* (1736). Paris : Editions du Boucher, 2002. <<http://www.leboucher.com/pdf/crebillon/egarement.pdf>>

Crugten-André Van, Valérie. *Le Roman Du Libertinage, 1782-1815 : Redécouverte et Réhabilitation*. Paris: Genève: Honoré Champion ; 1997.

Darnton, Robert. *The forbidden best-sellers of pre-revolutionary France*. New York: WW Norton & Company, 1996.

Diderot, Denis et Assézat, Jules. *Les Bijoux Indiscrets* (1748). Paris : Classiques Garnier. 1928.

Diderot, Denis. Lecointre, Simone et Le Galliot, Jean. *Jacques Le Fataliste Et Son Maître*. Genève: Droz, 1976.

Diderot, Denis. *Les Bijoux Indiscrets* (1748), <http://www.ebooksgratuits.com/blackmask/diderot_bijoux_indiscrets.pdf>

Dion, Robert. 'Une critique du postmoderne.' *Tangence* 39, (1993), 89-101.

Dorat, Claude-Joseph. *Les Malheurs de l'Inconstance* (1767). Paris : Editions le Boucher, 2006 <<http://www.leboucher.com/pdf/dorat/dorat.pdf>>

- Fort, Bernadette. *Le Langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris : Klincksieck, 1978.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Paris : Editions Gallimard, 1976.
- Foucault, Michel. *Surveiller et Punir, Naissance de la Prison*, (1975). Paris : Éditions Gallimard, collection Tel Quel, 1993.
- Freud, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1930.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : La Littérature Au Second Degré*. Paris: Éditions Du Seuil, 1982.
- 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: Alinéa, 1991.
- Guilbert, Nelson. *Les Lumières Dans Le Roman Contemporain*. ProQuest Dissertations and Theses, 2005
- Hobbes, Thomas. *De la nature humaine*. (1772).
 <fr.wikisource.org/w/index.php?title=De_la_nature_humaine&oldid=3301171>
- Hutcheon, Linda. *Irony's edge: the theory and practice of irony*. London: Routledge, 1994.
- Invernizzi Accetti, Carlo. 'Kant et Sade : Les Lumières sont-elles totalitaires ?'. *Raisons politiques* 33, no. 1, (2009), 149-169.
- Kundera, Milan. *Jacques et son maître. Hommage à Diderot*. Paris: Gallimard, 1981.
- Kundera, Milan. *La lenteur*. Paris: Gallimard, 1998.
- Kundera, Milan. *Testaments betrayed: An essay in nine parts*. Londres: Harper Collins, 1995.
- Laclos de Choderlos et Pomeau, René. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris: Flammarion, collection GF-Flammarion, 1996.
- Laclos de, Choderlos et Versini, Laurent. *Les Liaisons Dangereuses dans Œuvres complètes*. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 1979.
- Lang, Candace. *Irony-humor: Critical paradigms*. Johns Hopkins University Press, 1988.
- Leborgne, Eric. "L'Humour noir des Lumières : Diderot, Casanova, Freud." *Eighteenth-Century Fiction* 26, no.4, (2014): 651-668.
- Loytard, Jean-François. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris : Editions de Minuit, 1979.
- Martin, Christophe. 'c.' *Le français aujourd'hui* 2, (2008), 35 - 41.
- Marty, Éric. 'Pourquoi Le XXe siècle A-t-il Pris Sade Au Sérieux ?' *Cités* 3, no. 47-48, (2011), 333-338.
- Marty, Éric. *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux*. Paris : Seuil, Collection Fiction & Cie, 2011.

- Maurseth, Anne Beate. 'Les Bijoux Indiscrets un roman de divertissement.' *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* no.33, (2002). Web.
- Montbron de, Fougeret. *Margot la Ravaudeuse* (1750). Collection À tous les vents, La Bibliothèque électronique du Québec.
- Mornand, Pierre. *L'art du livre et son illustration*. Paris : Le Courrier Graphique, 1947.
- Nerciat de, André-Robert Andréa. *Félicia, ou Mes Fredaines*. (1775) Bibliothèque des curieux, 1921.
- Nerciat de, André-Robert Andréa et Trousson, Raymond. *Félicia, ou Mes Fredaines* (1775). Dans *Romans libertins du XVIIIe siècle*. Paris : Laffont, collection Bouquins, 1993.
- Ory, Pascal. *La censure en France à l'ère démocratique (1848-)*. Bruxelles : Editions Complexe, 1997.
- Paquette, Julie et Mayer, Jean-François. 'Éric Marty, Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?', *Politique Et Sociétés*, 30(3), Paris, Seuil, (2011) ,157-159.
- Pascal, Bastien. *L'exécution publique à Paris au XVIIIe siècle. Une histoire des rituels judiciaires*. Seyssel: Champ Vallon, 2006.
- Perrin, Jean-François et Stewart, Philip. *Du genre libertin au XVIIIe siècle*. Paris : Les Editions Desjonquères, 2004.
- Phillips John et Parkins, John. 'Laughter and Power'. *European connections* Vol.19, Berne : Peter Lang, 2006.
- Phillips, John. "'Laugh? I nearly died!" Humor in Sade's fiction.' *The Eighteenth Century* 40, no.1, (1999). 46-68.
- Phillips, John. *How to read Sade*. Londres: Granta, 2005.
- Pottier Stéphanie. *La perception de la violence à la télévision: de la réalité de l'analyste à celle du spectateur*. ProQuest Dissertations and Thesis, 2004.
- Reichek, Bradley. Romanowski, Sylvie. Garraway, Doris et Maza, Sarah. *Rake Sentimentalism, or the Libertine Re -formed: Re -evaluating Late Eighteenth-century Libertinage 1770–1812*. ProQuest Dissertations and Theses, 2008.
- Restif de la Bretonne, Nicolas Edme. *La Paysanne pervertie ou les Dangers de la ville* (1784). Paris : Edition Flammarion, collection GF n.253, 1999.
- Restif de la Bretonne, Nicolas Edme. *La Paysanne Pervertie ou les Dangers de la Ville* (1784). Ebooks libres et gratuits, 2005.
- Richardot, Anne. *Le rire des lumières*. Paris: Champion, 2002.
- Robert, Raymonde. *Contes parodiques et licencieux du XVIIIe siècle*. Presses universitaires de Nancy, 1987.

- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions* (1782), Paris : Garnier, collection Classiques Garnier, 1980.
- Sabot, Philippe. 'Foucault, Sade et les Lumières'. *Lumières* 8, (2007), 141-155.
- Sade de, Donatien Alphonse François. *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791) Wikisource. </fr.wikisource.org/w/index.php?title=Justine_ou_les_Malheurs_de_la_vertu/Premi%C3%A8re_partie&oldid=3140461>.
- Sade de, Donatien Alphonse François et Delon, Michel. *Sade Œuvres* Tomes I. II. III. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- Sade de, Donatien Alphonse François. *Justine ou les Malheurs de la Vertu* (1791). Édition Ebooks libres et gratuits, 2003.
- Sade de, Donatien Alphonse François. *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1775). Wikisource. </fr.wikisource.org/w/index.php?title=Les_Cent_Vingt_Journ%C3%A9es_de_Sodome_-_I&oldid=4989438.>
- Saint-Martin, Lori et Gibeau, Ariane. 'Exit les oreilles: parodie, ironie et humour féministes dans Nunuche et Nunuche gurlz.' *Recherches féministes* 25, no.2, (2012), 25-41.
- Salcedo, Juan Jiménez 'Le plaisirs des mots : vocabulaire libertin et représentations de la sexualité au XVIIIe siècle.' *Linguistique plurielle*. Valence : Département de linguistique appliquée, (2006), 797-804.
- Sareil, Jean. *L'écriture comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris ; Seuil, 2001.
- Sgard, Jean. *Crébillon fils*, Paris : Les Editions Desjonquères, 2002.
- Sheridan, Alan. *Michel Foucault: The will to truth*. Londres: Routledge, 2003.
- Shugart, Helene. "Postmodern irony as subversive rhetorical strategy." *Western Journal of Communication* 63, no. 4, (1999), 433-55.
- Sollers, Philippe. "Lettre de Sade." *Tel Quel* n.61, 1975.
- Starobinski, Jean. *L'Invention de la liberté : 1700-1789*. Genève : Editions d'art Albert Skira, 1964.
- Trousson, Raymond. *Romans libertins du XVIIIe siècle*. Paris : Laffont, collection Bouquins, 1993
- Varga, Kibédi. Le récit postmoderne. *Littérature* n.77, (1990). 3-22.
- Vilmer, Jean-Baptiste Jeangène. *Sade moraliste: le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIIIe siècle*. Vol. 66. Genève : Librairie Droz, 2005.
- Vulbeau, Alain. 'Grands récits et petites histoires', *Informations sociales* 7 no. 135, (2006), 65-66.

Young, Margaret Moses. *Diderot's Use of the Comic in Les Bijoux Indiscrets, Le Neveu de Rameau and Jacques Le Fataliste*. ProQuest Dissertations and Thesis, 1974.

Sites internet

- Carfantan, Serge. 'H. Berson, Le Rire' *Philosophie et spiritualité*, 2003
<http://www.philosophie-spiritualite.com/oeuvre/Bergson_le_rire.htm> (7 Aout 2016)
- Gendrel, Bernard et Moran, Patrick. 'Atelier de théorie littéraire: Humour, comique, ironie.' <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie> (5 Octobre 2016)
- Société Rétif de la Bretonne. Dictionnaire rétivien. 2013
<<http://retifdelabretonne.net/dictionnaire-retivien/>> (20 Octobre 2016)
- Wilson, Gary. *The great porn experiment*, Ted X, 2012
<<https://www.youtube.com/watch?v=wSF82AwSDiU>>

Table des illustrations

Fragonard, Jean-Honoré. *Les Curieuses*, Vers 1775 – 1780, Peinture sur bois, 16x13cm.
Musée du Louvre, M.I. 860

Fig. 1. Illustrateur Inconnu, *Ursule Impudente (La Paysanne Pervertie)*, 1784, Gravure,
Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, LESOUF R-1488

Fig. 2. Illustrateur Inconnu, Sans titre (*La Nouvelle Justine, ou Les Malheurs de la Vertu*),
1797, Gravure, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, ENFER-2507
(3)

Fig. 3. Illustrateur inconnu, Sans titre (*Félicia ou mes Fredaines*), 1782, Gravure, Bibliothèque
nationale de France, département Réserve des livres rares, ENFER-442

Remerciements

Je voudrais exprimer mes plus sincères remerciements à mon directeur de mémoire Dr. Sjef Houppermans, pour avoir éveillé et encouragé mon intérêt académique pour la littérature libertine du XVIIIe siècle. Je salue également son soutien, sa bienveillance et sa pédagogie, qui ont su faire de l'écriture de ce mémoire l'expérience intellectuelle la plus stimulante que j'aie connue. Je me sens privilégiée d'avoir été son élève.

Je tiens également à remercier le deuxième lecteur de ce mémoire Dr. Paul Smith pour le temps consacré à l'évaluation de ce travail.

Mes remerciements s'adressent également à ma famille, qui m'a donné la chance de faire de si belles études. Je voudrais également témoigner de la générosité et l'intelligence de trois générations de femmes, ma grand-mère Sophie, ma mère Sylviane et ma sœur Pauline pour le travail qu'elles ont engagé pour moi. Elles sont toutes les trois le meilleur des exemples.