

in Eras philosopho, éd. par F. Boureau,  
Champion, Paris, 1984 (série VII, "Textes et  
documents du XVII<sup>e</sup> s.)

|

## La représentation du corps dans le récit libertin

par *Claude Reichler*  
(Université de Lausanne)

Je voudrais étudier quelques images du corps présentées dans les nombreuses scènes de contemplation érotique qu'on trouve dans les romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces scènes, trop vite réduites à un «voyeurisme» de convention, se rencontrent souvent au début d'une histoire, dans ce moment où le personnage commence son exploration du plaisir et de la sexualité. *Le Rideau levé ou l'Education de Laure*, par exemple, débute sur la découverte, faite par une jeune adolescente, de son père accouplé avec sa gouvernante: le coin de rideau soulevé, dévoilant une vérité cachée, figure un épisode essentiel dans la prise de conscience du corps. Le livre, mêlant le souci pédagogique aux descriptions lascives, répète à trois reprises, pour les jeunes filles dont il raconte l'initiation, ce thème de l'intimité révélée. *Vénus dans le cloître*, les *Tableaux des mœurs du temps*, *Thémidore*, *Thérèse philosophe*, *Le Portier des Chartreux*, *Félicia*, et j'en passe, offrent des moments analogues. Je limiterai mon enquête à quelques textes où cette scène apparaît de manière exemplaire, et où elle remplit une fonction inaugurale, dans le déroulement du récit comme dans la vie du personnage. On pourra ensuite, dans un second temps, élargir la perspective à la question générale de la représentation du corps aimé.

\*

### *Deux romans scandaleux*

*Thérèse philosophe*, dont la première édition connue remonte à 1748, joue d'une référence au procès en «corruption spirituelle» intenté plus de quinze ans auparavant devant le Parlement d'Aix-en-Provence au père Girard, qui échappa de peu au bûcher. L'histoire que raconte le roman n'est bien entendu pas celle de la réalité: elle

est beaucoup plus systématique et didactique, proposant, par paliers successifs et symétries internes, un apprentissage de la sexualité, et mêlant au récit des dissertations sur la masturbation, la contraception, les maladies vénériennes, ou des considérations philosophiques directement inspirées des *Quatrains du déiste*.

Fascinée par la réputation que le père Dirrag s'est acquise dans la direction des consciences, la jeune Thérèse obtient d'Eradiçe, pénitente préférée du Père, de pouvoir assister à une séance de communion mystique en se postant dans un cabinet voisin. Elle observe à travers un trou de la tapisserie la cérémonie de macération à laquelle croit se livrer la pénitente, à l'aide de verges destinées à «détacher l'esprit» de la chair, et du «cordon de saint François» qui doit la purger de ses impuretés les plus cachées... Thérèse, qui rédige ses mémoires plusieurs années après les «événements», raconte, dans la perspective de son ignorance d'alors, la flagellation de la jeune Eradiçe, agenouillée et la tête posée sur un prie-Dieu, puis l'intromission *a tergo* du fameux «cordon», enfin l'extase réciproque des deux officiants. Voici le père Dirrag en un moment stratégique:

Alors tout à coup la tranquillité apparente du Père se changea en une espèce de fureur. Quelle physionomie, mon Dieu! Figurez-vous un satyre, les lèvres chargées d'écume, la bouche béante, soufflant comme un taureau qui mugit: ses narines étaient enflées et agitées; il soutenait ses mains élevées à quatre doigts de la croupe d'Eradiçe, sur laquelle on voyait qu'il n'osait les appuyer pour y prendre un point d'appui; ses doigts écartés étaient en convulsion et se formaient en pattes de chapon rôti. Sa tête était baissée, et ses yeux étincelants restaient fixes [...] (p. 60)<sup>1</sup>.

Un lexique de la bestialité construit la représentation du corps dans une intention évidemment avilissante. Le visage devient mufler, la respiration mugissement. Narines mobiles, col baissé, yeux fixes: l'image du taureau montre le désir comme une puissance menaçante, tandis que les mains transformées en «pattes» de volaille crispées minimisent cette inquiétante évocation. L'animalité des parties décrites vaut pour la totalité du corps, dans un mouvement de synecdoque semblable à celui qui faisait du sexe, nommé «serpent» ou «monstre» au moment où le Père avait relevé son froc, un équivalent de sa personne.

Bien d'autres métaphores peuvent inscrire le corps, comme phénomène et comme agent, dans un réseau d'images: celles du com-

<sup>1</sup> Ces romans ne sont pas toujours d'accès facile. Je cite *Thérèse philosophe* d'après une édition récente parue chez J.-C. Lattès, «Les classiques interdits» (1979), préf. de Pascal Pia.

bat, de la machine, du voyage, du don... — les analogies animalières fixent ici plus essentiellement que toutes les autres la représentation des organes et des opérations de l'amour. De cette représentation favorisée par les craintes religieuses, Thérèse avait eu une première et puissante intuition, lors des avertissements du confesseur auquel, à peine adolescente, elle avait raconté les jeux de la curiosité enfantine:

La nature couvrira bientôt cette partie d'un vilain poil, tel que celui qui sert de couverture aux bêtes féroces, pour marquer par cette punition que la honte, l'obscurité et l'oubli doivent être son partage. Gardez-vous encore avec plus de précaution de ce morceau de chair des jeunes garçons de votre âge [...]: c'est le serpent, ma fille, qui tenta Eve notre mère commune. Que vos regards et vos atouchements ne soient jamais souillés par cette vilaine bête: elle vous piquerait et vous dévorerait infailliblement tôt ou tard (p. 31).

Le discours religieux, en mesurant les instincts à l'aune de la conscience coupable, contribue à rejeter le corps dans l'animalité et à en constituer une image dégradée. Le sentiment de la faute, la division de la personne prennent alors la place de l'attitude non élaborée de l'enfance et des premières explorations, que Thérèse appelle un *libertinage innocent* («Les garçons défaisaient leurs culottes, les filles troussaient jupes et chemises, on se regardait attentivement [...]» (p. 27). Plus tard seulement, en réaction à la représentation avilissante, et par un retour postulé à cet état antérieur, les désirs seront acceptés à l'égal des autres besoins physiologiques. Thérèse osera examiner et manier son corps tel qu'il est.

Pour que soit parachevée cette représentation «naturelle» du corps, il lui faudra cependant encore observer, dans leur intimité dont elle a surpris le secret, Mme C..., qui remplit une fonction maternelle, et l'abbé T..., prêtre éclairé à qui Thérèse doit ses premières connaissances rationnelles. Cachée derrière le rideau du lit, elle assiste aux jeux érotiques de ses protecteurs:

Jamais tableau ne fut placé dans un jour plus avantageux, eu égard à ma position. Le lit de repos était disposé de façon que j'avais pour point de vue la toison de Mme C... Au-dessous se montraient en partie ses deux fesses agitées d'un mouvement léger de bas en haut qui annonçait la fermentation intérieure, et ses cuisses [...] faisaient avec ses genoux un autre petit mouvement de droite et de gauche, qui contribuait sans doute aussi à la joie de la partie principale que l'on fêtait, et dont le doigt de l'Abbé, perdu dans la toison, suivait tous les mouvements (p. 134).

La représentation du corps et de son activité est ici déterminée presque uniquement par des termes non figurés (à part le verbe «fêter», relativement peu marqué dans ce contexte), comme si la sexualité

pouvait rester hors des analogies et des déplacements de sens. Par cette «monosémie» affichée de la description s'expriment non seulement la neutralité morale des actes, des postures et des lieux, mais aussi la réceptivité impartiale de l'observatrice qui commande la perspective de vision et la narration.

Le récit libertin, en opposant dans son organisation lexicale et sémantique le corps obscène de la fureur animale au corps «naturel» associée à cette polarisation les réactions du héros. Lorsqu'elle espionne le père Dirrag et Eradice, Thérèse est «remplie d'une sainte horreur et [sent] une sorte de frémissement qu'[elle ne peut] décrire» (p. 54-55). Mais elle accueille tout autrement la vision de Mme C... et de son amant: «Je devins machinalement le singe de ce que je voyais; ma main faisait l'office de celle de l'Abbé; j'imitais tous les mouvements de mon amie» (p. 134). Et lorsqu'à la fin du roman elle contemple des tableaux licencieux qui vont l'entraîner à désirer une sexualité pleinement partagée: «Je me mis en devoir d'imiter toutes les postures que je voyais. Chaque figure m'inspirait le sentiment que le peintre lui avait donné» (p. 244).

Cet effet en retour de la chose vue, imitation passionnée ou horrifiée, est caractéristique de la plupart des scènes de vision. On en trouve une présentation très élaborée dans *Le Portier des Chartreux*, autre roman scandaleux par l'audace de ses descriptions et de ses réflexions sur le monde claustral, de quelques années antérieur à *Thérèse* (1740-41) et dont l'attribution reste également problématique. Dans la première scène, le jeune Saturnin, dérangé par des bruits de voix dans la chambre contiguë<sup>2</sup>, pratique une ouverture dans la cloison et aperçoit Toinette (qu'il croit être sa mère) complètement nue, aux prises avec le père Polycarpe, supérieur d'un couvent voisin: «Je sentais que j'aurais donné tout mon sang pour être à la place du moine», écrit-il<sup>3</sup>. Il entreprend alors une description dénuée de figures et de significations surajoutées:

Le Père fournit sa carrière, et en se retirant de dessus Toinette, il la laissa exposée à toute la vivacité de mes regards. Elle avait les yeux mourants, et le visage couvert du rouge le plus vif, elle était toute hors d'haleine, ses bras étaient pendants, sa gorge se levait et s'abaissait avec une précipitation étonnante: elle serrait de temps en temps le derrière en se roidissant, et en jetant de grands soupirs (p. 6-7).

<sup>2</sup> Une psychanalyse devrait réfléchir à cette fréquente notation de *bruits perturbateurs*, qui attirent l'attention du sujet et précèdent la vision.

<sup>3</sup> Le texte se présente comme les mémoires de Saturnin, dit Dom Bougre, qui, après de multiples aventures lubriques et monacales, a été châtré par nécessité médicale, et achève sa vie comme portier de couvent. Je cite d'après l'éd. de «L'Or du temps» (Paris, 1969), postface de Pascal Pia.

«Sans autre guide que la nature, sans autre instruction que l'exemple», il s'efforce de comprendre le spectacle qu'il a sous les yeux, la fonction des organes, les mouvements des partenaires. Il porte la main sur lui-même pour vérifier une similitude avec le Père et découvrir le plaisir «dans cette espèce d'étourdissement qu'éprouve un homme qui vient d'être frappé d'une lumière étrangère» (p. 9). Voici Saturnin éclairé, ayant reçu la révélation de son chemin de Damas, impatient de connaître à son tour les bonheurs paradisiaques entrevus au-delà de la paroi:

Ah! — qu'ils étaient heureux! L'idée de ce bonheur m'absorbait: elle m'ôtait pour un moment tout pouvoir d'y réfléchir. [...] Ah! reprenais-je aussitôt, ne serai-je jamais grand pour en faire autant à une femme? (p. 9).

L'effet en retour provoqué par la scène vue est porté à son achèvement dans l'épisode suivant par une succession de quiproquos burlesques et révélateurs. Saturnin se poste à nouveau dans le réduit, accompagné cette fois de sa sœur Suzon, qu'il espère séduire en lui faisant voir le tableau de la chambre attenante. Ses espoirs ne sont pas déçus: Suzon, l'œil collé à la paroi, le laisse peu à peu tout entreprendre. Au comble de l'excitation, ils se couchent et s'apprêtent à s'unir, lorsque le lit de sangles s'écroule avec fracas! Toinette accourt à demi-nue, suivie du Père; Saturnin, la première stupeur passée, s'échappe et se cache sous le lit des parents, d'où Toinette le déloge. Mais l'ardeur du jeune homme n'a pas été interrompue par sa chute fort peu biblique: sa prétendue mère, le contemplant avec envie, l'entraîne dans le lit, où il achève l'action commencée dans la pièce voisine. On entend alors, venant de cette pièce, un bruit auquel Toinette ne se méprend pas. Elle se précipite hors de la chambre, tandis que Saturnin saute à la paroi: il aperçoit le digne Père cherchant, avec son membre énorme, à enfiler Suzon... Toinette qui survient éloigne la jeune fille mais, incapable de se fâcher devant les arguments du moine, s'offre à le satisfaire: tous deux tombent sur les débris du lit. Et Saturnin, l'œil toujours rivé au trou?

Le spectacle qu'il avait devant les yeux l'échauffait encore: que vouliez-vous qu'il fit? Il se branlait, il enrageait de voir le moine sur Toinette, sans en pouvoir tirer sa part, et le petit coquin déchargeait au moment que Madame sa mère serrait le cul et que le Père se pâmait (p. 112).

Durant ces échanges comiques et ce jeu de déplacements apparemment uniquement paillards, le jeune homme occupe successivement toutes les positions de la dialectique du *moi* et de *l'autre*: il observe et imite l'autre (qu'on découvrira par la suite être son père réel); il

prend sa place; puis l'observe et l'imité à nouveau alors que celui-ci occupe sa propre position. Il s'est vu comme autre, et il a vu l'autre comme soi.

\*

### Un espace de réversion

On sait bien que par de telles scènes et par les descriptions auxquelles elles donnent lieu, le roman libertin cherche à exciter l'imagination de son lecteur, voire à provoquer l'imitation qui enchante les héros<sup>4</sup>. Mais il propose surtout la vision d'une imagerie fantasmatique, dont le caractère compulsif, et même archétypal est évident, si l'on appelle *archétype* la forme vide dans laquelle vient se mouler l'expérience subjective, et où elle prend sens. On dégagera dans cet épisode trois caractéristiques fondamentales.

Il implique d'abord que sujet et objet sont placés face à face à l'intérieur d'un espace divisé; la séparation n'est pas absolue, mais au contraire franchissable. Cette barrière qu'on outrepassa sans la supprimer répond au mouvement de l'interdit et de la transgression, que les romans libertins illustrent fréquemment. Dans *Vénus dans le cloître*, un nombre choisi de visiteurs connaît le moyen de franchir la grille du parloir pour s'approcher des moniales. Ils se sont réunis en une confrérie, les *Chevaliers de la Grille* ou de *Saint Laurent*, et ont pris pour devise la phrase *Ardorem craticula fovet*<sup>5</sup>... Dans notre scène, le franchissement est par essence visuel: le regard du sujet dérobe une intimité, s'empare d'un secret, mais la distance physique est momentanément maintenue; elle exige la mise en place d'une représentation du corps de l'autre, substitut que le sujet peut s'approprier et manipuler.

L'importance de cette substitution ne saurait être exagérée: à la fois affirmée et niée par le regard, la séparation est liée à un mouve-

<sup>4</sup> Rappelons la remarque de Rousseau sur ces romans qu'«on lit d'une main» et la notation de Sade dans l'Introduction des *Cent vingt Journées*: «Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu [le lecteur] vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'échaufferont au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qu'il nous faut.» (*O.C.*, Tête de feuille (1972), p. 61; éd. de Gilbert Lély.).

<sup>5</sup> Traduit dans le texte par «la grille [en fait: le grill] augmente mes feux». *Vénus dans le cloître* parut en 1683; la page de titre attribue l'ouvrage à l'abbé Duprat (pseudonyme vraisemblable de l'abbé Barrin).

ment de projection et d'introduction où se produisent des identifications et des rejets. La vision structure le jeu de l'identité et de l'altérité dans un espace en miroir, espace de réversion inséparable ici de la découverte du corps. Par le redoublement imitatif, toujours noté et souvent amplifié, la scène devient celle de l'imaginaire, où le sujet perçoit le corps de l'autre comme identique au sien, et le sien propre comme différent de lui-même<sup>6</sup>. Les images du corps que nous avons isolées ne sont pas seulement des faits de discours, même si nous n'avons pu les appréhender qu'à travers des phénomènes lexicaux et sémantiques. Elles renvoient à la constitution de deux représentations fondatrices, essentiellement différentes des divers ensembles analogiques qui peuvent prendre en charge la description du corps (machine, combat, etc.): «informé» par elles, le corps révèle et prolonge l'action d'un schème générateur, d'un système modélisant, capable d'imposer son orientation à des sphères d'activité et de réflexion très larges, en les plaçant dans la perspective de l'obscénité dégradante ou de la naturalité gratifiante.

Ce caractère fondateur est mis en évidence par le fait que la scène de vision ouvre généralement la carrière libertine, en jouant le rôle d'une première initiation. Saturnin projette ce trait sur le spectacle qu'il contemple lorsqu'il surprend Toinette et le père Polycarpe

faisant — quoi? Ce que faisaient nos premiers parents quand Dieu leur eut ordonné de peupler la terre [...] (p. 6).

Par la scène de vision, le roman libertin propose une fiction de l'origine, une fiction à l'origine de la représentation du corps. En situant régulièrement comme acteurs de cette scène un personnage extrêmement jeune, d'une part, et un couple d'adultes, de l'autre, il offre une analogie des fantasmes de l'enfance et de l'adolescence. Tel Freud interprétant ce rêve étrange dans lequel un enfant observe, par la fenêtre brusquement ouverte, des loups immobiles au regard fixe, juchés sur un grand arbre blanc<sup>7</sup>, — le texte libertin raconte une *scène primitive*, en acceptant la connotation de sauvagerie que le mot et la chose peuvent comporter. Dans cette perspective, *L'Hom-*

<sup>6</sup> On connaît les réflexions de Lacan sur cette question. Dans notre perspective, v. par exemple Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire* (Paris, 1977): «L'image spéculaire ne crée pas l'altérité, elle confirme le sujet dans son altérité primordiale [...]. Devant le miroir, le sujet va répéter une problématique de la présence de l'absence qui se trouve comprise entre une identification et une projection également primaires» (p. 137).

<sup>7</sup> Sigmund Freud, «Extrait de l'histoire d'une névrose infantile. (L'homme aux loups)», dans *Cinq psychanalyses* (Paris, 1954). Le *Dictionnaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis préfère traduire *Urszene* par «scène originnaire».

me aux loups et *Thérèse philosophe* apparaissent comme deux versions du mythe du fiancé-animal, dont le centre est une représentation inquiétante du corps bestialisé, substituée à une image heureuse ou brillante. C'est le mode de transgression qui décide de la représentation: *obscène*, si le franchissement est obtenu malgré la conscience morale; *innocente*, s'il est effectué sans diviser la personne. Mais cette «innocence» est une fiction, une «naturalité» reconstruite *a posteriori*, elle a besoin sans cesse d'être soutenue par des rationalisations, des justifications, une critique des interdits et des craintes: en termes du XVIII<sup>e</sup> siècle, par un discours philosophique<sup>8</sup>.

S'il est difficile, et peut-être impossible, de définir de manière exhaustive et satisfaisante le libertinage dans les deux siècles de son existence, on peut en voir, dans l'oscillation entre la représentation obscène du corps et la fiction d'innocence, un trait fondamental. Il correspond à l'équivoque historique de la figure d'Epicure, centre de la libre-pensée au XVII<sup>e</sup> siècle: voluptueux sans religion, chef d'une secte de *pourceaux*, ou sage respectueux des coutumes, dont tout l'effort a porté sur la juste connaissance de la *nature*. Il correspond aussi aux deux pôles où se sont regroupés les libertins eux-mêmes, discrets érudits ou débauchés blasphémateurs et provocants.

\*

### Trois images de la mère

On peut vérifier *a contrario* la pertinence et les limites de cette oscillation de l'image du corps: sans se confondre avec l'histoire racontée, qui n'est pas libertine, elle imprime à *La Religieuse* son mouvement de balance. Diderot analyse la fonction socio-économique des couvents comme le faisaient les penseurs les plus radicaux: les cloîtres sont «la sentine où l'on jette le rebut de la société»<sup>9</sup>. On sait qu'il avait lu *Vénus dans le cloître*: «La politique a donc regardé toutes ces maisons comme des lieux communs où elle se pourrait décharger de ses superfluités»<sup>10</sup>. Parmi ses compagnes, Suzanne découvre ce que la communauté rejette et dissimule, à

<sup>8</sup> D'où le lien essentiel, dans les récits libertins, entre le discours critique et rationnel et la sexualité, entre la philosophie et le boudoir.

<sup>9</sup> Diderot, *La Religieuse*, in *Cœuvres romanesques*, éd. de H. Bénac, (Paris, 1962), p. 312.

<sup>10</sup> Répétée quelques pages plus loin, cette phrase varie: *superfluités* devient *ordures*.

savoir la puissance des instincts, décuplée par la contrainte: la grille joue toujours son rôle.

Au couvent de Longchamp, les cruautés de la mère Sainte-Christine et de ses acolytes, le détail des sévices et des avilissements, toute la dramatisation de la relation perverse entre le collectif et l'individuel, montrent le triomphe de la *fonction animale* réprimée:

Où est-ce que la nature, révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite, brise les obstacles qu'on lui oppose, devient furieuse, jette l'économie animale dans un désordre auquel il n'y a plus de remède? (p. 311).

La mère de Moni connaissait aussi la sauvagerie primitive cachée dans le secret des cloîtres:

Entre toutes ces créatures que vous voyez autour de moi, si dociles, si innocentes, si douces, il n'y en a presque pas une [...] dont je ne pusse faire une bête féroce (p. 291).

A Saint-Eutrope, au contraire, Suzanne fait la découverte du pôle inverse, du corps érotique, mais dégradé lui aussi par la clôture. Dans une ignorance totale de la sexualité, elle observe et décrit la jouissance de la supérieure, sans pouvoir pénétrer le sens de ce qu'elle voit:

Enfin il vint un moment, je ne sais si ce fut de plaisir ou de peine, où elle devint pâle comme la mort; ses yeux se fermèrent, tout son corps se tendit avec violence, ses lèvres se pressèrent d'abord, elles étaient humectées comme d'une mousse légère; puis sa bouche s'entr'ouvrit, et elle me parut mourir en poussant un profond soupir (p. 344).

Présentés quasi cliniquement, à l'aide d'un lexique parfaitement dénué de figures, les symptômes du plaisir ne renvoient pas pourtant à une nature innocente. Ils sont rapportés à la maladie, et l'effet en retour caractéristique de la représentation du corps se voit assimilé à une contagion dangereuse:

Je m'aperçus alors, au tremblement qui la saisissait, au trouble de son discours, à l'égarement de ses yeux et de ses mains [...] que sa maladie ne tarderait pas à la prendre. Je ne sais ce qui se passait en moi; mais j'étais saisi d'une frayeur, d'un tremblement et d'une défaillance qui me vérifiaient le soupçon que j'avais eu que son mal était contagieux (p. 348).

*La Religieuse* n'est pas un roman libertin, quand même certains thèmes travaillés par les textes libertins y sont repris avec insistance, notamment l'oscillation de l'image du corps. La férocité sauvage et la fiction d'innocence (dont on ne voit que le reflet déformé), si elles composent deux représentations antithétiques du corps et répondent

à deux visages inquiétants de la *mère*, s'y présentent à la lumière d'une première image avec laquelle elles font contraste: celle de la mère de Moni, première supérieure de Longchamp et protectrice de Suzanne. Cette image, que j'ai proposée ailleurs d'appeler *sublime*<sup>11</sup>, n'est pas fondée sur la transgression d'un interdit, mais sur la conscience d'une perte et le sentiment d'un deuil. L'attachement de Suzanne au portrait de la mère de Moni, qu'elle porte toujours sur elle, scelle l'évidente prégnance du corps sublime sur son imaginaire, aimanté par les peurs du délaissement. Par cette présence initiale, *La Religieuse* dépasse d'emblée les limites du libertinage, qui ne peut admettre que comme sa négation l'existence d'un objet inaccessible, d'une barrière absolument infranchissable.

Aux deux termes du mouvement libertin, dans des gestes rédhitoires, le corps sublime est nié. Chez Sade, qui dans ses fictions du moins, et très directement dans *La Philosophie dans le boudoir*, congédie toute sublimité; et chez Théophile de Viau, premier poète libertin dont un sonnet du *Livre des délices* (1620), inaugure le rêve blasphémateur d'un monde sans deuil, et par conséquent sans sublimité, qui se passerait de la projection dans l'absolument inaccessible:

Je songeais que Phyllis des enfers revenue,  
Belle comme elle était à la clarté du jour,  
Voulait que son fantôme encore fit l'amour  
Et que comme Ixion j'embrassasse une nue.

Son ombre dans mon lit se glissa toute nue  
Et me dit: cher Philis, me voici de retour,  
Je n'ai fait qu'embellir en ce triste séjour  
Où depuis ton départ le sort m'a retenue.

Je viens pour rebaiser le plus beau des amants,  
Je viens pour remourir dans tes embrassements.  
Alors quand cette idole eût abusé ma flamme,

Elle me dit: Adieu, je m'en vais chez les morts:  
Comme tu t'es vanté d'avoir foutu mon corps,  
Tu te pourras vanter d'avoir foutu mon âme<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> V. mon étude, «La création du corps sublime», dans *Le Corps et ses fictions*, textes réunis par C. Reichler (Paris, 1983).

<sup>12</sup> Théophile de Viau, *Œuvres poétiques, Seconde et troisième Parties*, éd. de J. Streicher (Genève, Paris, 1958), p. 202-203. Nous modernisons l'orthographe et rétablissons un mot répété dont s'était offusquée la pudeur de l'éditeur.