

## Hercule foutromane : l'héroïsme amoureux au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle

Stéphanie LOUBÈRE

Héroïsme et érotisme ont toujours eu partie liée, notamment depuis que Platon s'est avisé de donner un sens à la paronymie qui unit le héros à Éros. À Hermogène qui l'interroge, Socrate apprend que tous les héros sont fils d'Éros, en vertu du principe cratylien qui veut que « ce nom [ἦρωϛ], dont la forme a été légèrement détournée, indique la naissance due à l'amour [ερωϛ]<sup>1</sup> ». L'héroïsme serait donc originellement érotique, et l'érotisme façonnerait naturellement des héros. De là à faire de l'amour un combat où s'illustrer, il n'y a pas loin : « l'amour est une sorte de guerre » (*Militiae species amor*), déclare plus tard Ovide dans son *Art d'aimer*. Cette métaphore guerrière, nombreux sont les récits amoureux à l'avoir filée. Comme la guerre, l'amour a ses combats, comme elle il a ses armes, ses défaites et ses victoires. Comme la guerre, l'amour n'a pas manqué de héros, ni de bardes pour les chanter. Ni de romanciers devrait-on dire, puisque c'est dans le roman que les amants héroïques semblent avoir trouvé un genre à leur mesure. De la chanson de geste aux romans pastoraux du début du XVII<sup>e</sup> siècle, la figure du héros parfait amant a lentement pris possession du terrain de la fiction littéraire.

Passion suspecte, parfois proche de la folie et plus proche encore d'une animalité dégradante, pourquoi l'amour s'est-il inventé des héros ? Serait-ce pour fantasmer une improbable et surhumaine maîtrise dans un domaine où l'irrationnel semble soumettre l'âme et le corps des hommes ? Modèles à admirer ou à imiter, on peut s'interroger sur le rôle qu'ont joué les héros d'Éros dans la littérature : ont-ils participé à la propagation d'imaginaires érotiques ou simplement satisfait un goût romanesque pour l'idéalisation ?

L'évolution de la figure de l'amant héroïque au cours des siècles peut nous fournir des éléments de réponse. La constitution d'un modèle héroïque dans la littérature érotique est concurrencée par d'autres formes de discours amoureux, où le rationalisme didactique est mis à l'honneur pour donner une

---

<sup>1</sup> Platon, *Cratyle*, 398 c (traduction de Louis Méridier, dans les *Œuvres complètes*, Paris, Belles Lettres, 1989, t. V, 2, p. 73).

vision plus pragmatique de l'amour. Au XVIII<sup>e</sup> siècle en particulier, on constate une dégénérescence du modèle héroïque, qui ne résiste pas à l'œuvre de démythification du libertinage. Pourtant, on assiste au tournant du siècle à un retour du héros sur la scène érotique, mais d'un héros différent des Céladons dont les romans du XVII<sup>e</sup> siècle célébraient les perfections. Une nouvelle figure s'impose, celle d'Hercule, héros énergique d'une révolution qui atteint également les mœurs et l'imaginaire amoureux : sa présence dans les lettres fait subir une ultime métamorphose à l'héroïsme érotique et mérite d'être rappelée.

*Céladon, Valmont, Saint-Preux :  
du héros à la nostalgie du héros*

Aussi différentes qu'elles aient pu être, les théories de l'amour qui se succèdent affirment l'ambition commune de constituer un savoir amoureux cohérent. Chaque érotique ou système amoureux obéit profondément à un désir de codifier la passion, de mettre l'amour en système ou de le réduire à un « art » que l'on peut maîtriser mais aussi transmettre. Fin'amors, préciosité, galanterie, etc., toutes les érotiques ont une tendance au prosélytisme, et déploient de grands efforts pour gagner des fidèles. À cette fin, deux attitudes sont possibles : la première est de proposer un discours théorique convaincant pour former des amants selon la doctrine amoureuse que l'on veut défendre. Cette approche didactique de l'érotique est celle de tous les arts d'aimer qui réduisent l'amour à une *technè*, que n'importe qui peut s'approprier avec un peu d'attention et de persévérance. La seconde voie pour diffuser un idéal amoureux est de présenter des figures qui l'incarnent à la perfection, des héros qui suscitent l'admiration et encouragent l'imitation. Dans cette conception héroïque de l'érotisme, la transmission du savoir amoureux repose sur le principe de l'exemplarité. Proposé comme un modèle à suivre, le héros illustre et incarne les qualités qui doivent être celles du parfait amant, et sa valeur exemplaire fait de lui un instrument de mimétisme. Là où le maître en art d'aimer enseignait par des arguments rationnels les rudiments d'une science amoureuse, le héros émeut, communique à ses admirateurs son propre élan et incite à une imitation inspirée. Ces deux approches, didactique et héroïque, sont évidemment opposées. La démarche de l'*Ars amatoria* d'Ovide porte d'ailleurs déjà en elle une critique du modèle héroïque. Le poète prétend

y parler directement à la raison et inviter son lecteur à une pratique éclairée par la connaissance théorique. Il préfère la démonstration à l'emblème, la règle au symbole. On trouve ainsi chez Ovide une utilisation calculée des figures héroïques : dans diverses petites fables qui visent à illustrer la validité des préceptes amoureux énoncés, les héros sont présentés dans leur humanité la plus commune et parfois la plus triviale, comme les détenteurs de talents que chacun peut acquérir. Ulysse n'est qu'un beau parleur (*facundus*), Hector un amant vigoureux (*fortissimus*) et Briséis une amante voluptueuse (*lasciva*)<sup>2</sup>. Leur intervention est désacralisée et suggère qu'il vaut toujours mieux se fier à l'enseignement infailible du maître qu'essayer d'imiter les amants approximatifs encensés par la légende : Hector n'était en fin de compte qu'un « rude soldat » (*durus miles*) dont la « rusticité » (*rusticitas*) ne serait plus acceptable<sup>3</sup>. Même s'il échappe à cette vision dévalorisante, le héros peut inspirer le découragement au lieu d'être un facteur de haussement. La perfection du héros est immédiate et immuable, elle accable, alors que l'art d'aimer porte en lui l'idée d'un enseignement progressif et d'un perfectionnement possible. L'art d'être un bon amant est à portée de main, alors que l'imitation des parangons est facilement décourageante : le simple mortel sent bien que la perfection du héros qu'il prend pour modèle est inaccessible et qu'elle dépend d'une grâce. Le héros suppose un don, là où l'art d'aimer fait dépendre les talents amoureux d'un travail : par définition, le héros est inégalable et l'art d'aimer réalisable.

Ces deux modèles n'ont pas cessé de se répondre et de rivaliser. Pour simplifier, on peut dire qu'en France la naissance du roman a correspondu avec l'avènement de l'héroïsme érotique. Les romans héroïques du début du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont qu'une longue variation sur cette idée : l'amour y fait des héros, et les héros y font l'amour de la plus belle façon. *L'Astrée*, *Polexandre*, *Le Grand Cyrus* et la *Clélie*, pour ne citer que les plus connus, ont imposé l'image sans défaut du héros amoureux, incarnation à peine humaine de la perfection amoureuse. Héros de romans, Céladon, Polexandre, Artamène et Aronce sont surtout des héros de l'amour. Ils traversent tous les périls qui menacent leur passion sans faillir, et font montre d'une vaillance toujours impeccable pour la défendre. Toujours courageux, toujours fidèles, toujours amoureux, ils triomphent

<sup>2</sup> *Art d'aimer*, livre II, v. 123, 709 et 715.

<sup>3</sup> *Ibid.*, livre III, v. 109 et 128.

des tentations et leur victoire les mène soumis et purs aux pieds de leurs maîtresses : ils évoluent dans le sublime de l'amour. Le thème est celui de la pastorale, l'esprit est celui de l'épopée : ces amants parfaits gagnent la gloire et l'immortalité non par leurs combats et leurs victoires mais par la perfection de leur amour. Au passage, les chantres de l'amour précieux retrouvent la définition donnée par Platon lorsqu'à l'instar de Mlle de Scudéry ils font de l'amour l'origine de l'héroïsme :

Lorsque l'amour est innocente [...] cette noble passion est plutôt une vertu qu'une faiblesse puisqu'elle porte l'âme aux grandes choses et qu'elle est la source des actes les plus héroïques<sup>4</sup>.

Dans les romans baroques, la fonction des amants héroïques est très claire : ils sont les véhicules de l'orthodoxie amoureuse dans la mesure où ils incarnent idéalement le modèle de l'amant parfait<sup>5</sup>. De là vient leur ressemblance qui peut lasser, et que Tallemant des Réaux notait déjà au sujet des héros de La Calprenède, qui « se ressemblent comme deux gouttes d'eau, parlent tous phébus, et sont tous des gens cent lieues au-dessus des autres hommes<sup>6</sup> ». L'idéalisation et la perfection finissent par uniformiser les héros et par leur ôter ce qu'ils avaient d'extraordinaire. Trop d'héroïsme tue l'héroïsme, ainsi que le suggère Marmontel dans son *Essai sur les romans* en méditant sur le succès des grandes œuvres du siècle précédent :

Ce qui rendait intéressant, dans ces temps-là, ces rêves si longs, si ennuyeux pour nous, c'était l'espèce de galanterie qui pour lors était à la mode, et qui, cherchant à s'anoblir, s'applaudissait de trouver ses modèles dans une foule de héros<sup>7</sup>.

L'heure de gloire des romans héroïques est pourtant assez courte au regard de la profonde influence qu'ils ont exercée sur l'imaginaire érotique. La création épique s'étendue, essouf-

<sup>4</sup> « Au lecteur », *Artamène ou le Grand Cyrus* (1656), Genève, Slatkine, 1972, t. 1, p. 2-3.

<sup>5</sup> Voir sur ce point le chapitre que consacre Jean-Michel Pelous à « L'orthodoxie romanesque », dans *Amour précieux, amour galant (1645-1675), Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 37-70.

<sup>6</sup> À propos de *Cassandre*, dans *Historiettes* (écrites entre 1657 et 1659, inédites jusqu'en 1834), éd. A. Adam, Paris, Gallimard, 1960, t. II, p. 585.

<sup>7</sup> *Essai sur les romans, considérés du côté moral* (1787), dans *Œuvres complètes*, Paris, Verdière, 1819, t. X, p. 308.

flement de l'imagination que marque la répétition stéréotypée des mêmes sempiternels exploits. Les romans héroïques et leurs amours sublimes ont en fait été critiqués dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, et concurrencés par d'autres formes de littérature amoureuse. En 1651, Scarron se moque déjà de ces romans trop longs et leur préfère les nouvelles espagnoles, « bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'antiquité, qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens<sup>8</sup> ». À force d'être parfaits, les héros échappent à l'humanité et finissent par paraître inaccessibles, « hors de portée », et donc inimitables.

Les exploits des Cyrus et des Céladons hantent encore longtemps les lettres françaises, mais peu à peu s'impose une autre figure du héros amoureux : celle du conquérant, du séducteur, bientôt du libertin. Avec les Lumières, le modèle didactique cherche à détrôner le modèle héroïque, en proposant des modes d'emploi de la séduction, des manuels de stratégie amoureuse qui visent plus une efficacité pragmatique qu'une perfection hors d'atteinte. Cette période correspond d'ailleurs à une période de redécouverte du texte d'Ovide, qui est abondamment traduit et imité. À côté de cette promotion poétique, illustrée notamment par *L'Art d'aimer* de Gentil-Bernard qui triomphe dans les salons au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les romans contribuent également à redéfinir l'érotique des temps. Ils ne mettent plus en scène des amants parfaits : l'immobilité des héros de pastorale, restant fidèles d'un bout à l'autre du roman aux valeurs de la morale héroïque qu'ils ont pour fonction d'illustrer, n'est plus de mise et l'on suit plutôt les aventures d'amants en cours de perfectionnement. Les romans d'entrées dans le monde et d'initiations amoureuses foisonnent, alliant didactisme et érotique sans avoir recours aux figures héroïques. La métaphore guerrière a fait son chemin, et à l'heure de la « guerre des sexes », les seuls héros possibles sont ceux qui font rendre raison à leur adversaire. L'évolution correspond à celle que connaît plus généralement la notion de héros. À l'âge classique, le héros était avant tout un « homme de valeur » : c'est la première définition donnée par le dictionnaire de Richelieu de 1680, et c'est celle que regrette La Bruyère à la fin du siècle (« il semble, que le héros est d'un seul métier qui est ce-

---

<sup>8</sup> Scarron, *Le Roman comique*, (1651-1657), éd. Yves Giraud, Paris, Flammarion, 1981, I, 21, p. 185.

lui des armes<sup>9</sup> ») et plus tard, dès son incipit, l'article « héros » de l'*Encyclopédie* :

Le terme de héros, dans son origine, était consacré à celui qui réunissait les vertus guerrières aux vertus morales et politiques ; qui soutenait les revers avec constance, et qui affrontait les périls avec fermeté. L'héroïsme supposait le grand homme, digne de partager avec les dieux le culte des mortels. Tels furent Hercule, Thésée, Jason, et quelques autres. Dans la signification qu'on donne à ce mot aujourd'hui, il semble n'être uniquement consacré qu'aux guerriers, qui portent au plus haut degré les talents et les vertus militaires ; vertus qui souvent aux yeux de la sagesse, ne sont que des crimes heureux qui ont usurpé le nom de *vertus*, au lieu de celui de *qualités*, qu'elles doivent avoir<sup>10</sup>.

La nostalgie du héros à la fois guerrier et vertueux, qui conduit à l'aspiration vers le « grand homme » des philosophes, se lit aussi dans la littérature érotique : réussite amoureuse et vertu morale sont dissociées, érotique et éthique ne sont plus confondues. La littérature amoureuse produit des héros plus problématiques. Le modèle du séducteur qui vole de conquête en conquête révèle ses limites : il est dévalorisé pour être réduit en petit-maître, ou bien montré sous sa face obscure — c'est le Chester en proie au *spleen* des *Heureux Orphelins* de Crébillon ou le Valmont de Laclos. En réaction, apparaît alors le type de l'amant sensible, modèle qui n'est pas encore un héros : peut-être est-il trop vertueux pour être valeureux ? Saint-Preux, malgré son nom, est plus enclin à la sagesse que porté par sa vaillance. À travers ses personnages, *La Nouvelle Héloïse* exprime bien cette nostalgie du modèle et le recours à l'exemple, à l'idéal plutôt qu'au froid système. Rousseau défend la possibilité d'une connaissance spontanée de l'idéal, que l'exemple permet de cesser de considérer comme chimérique et impossible :

Sitôt qu'on veut rentrer en soi-même, chacun sent ce qui est bien, chacun discerne ce qui est beau ; nous n'avons pas besoin qu'on nous apprenne à connaître ni l'un ni l'autre, et on ne s'en impose là-dessus qu'autant qu'on veut s'en imposer. Mais les exemples du très bon et du très beau sont les plus rares et les moins connus ; il les faut aller chercher loin de nous. [...] Ce sont ces grands objets qu'il faut s'accoutumer à sentir et à voir, afin de s'ôter tout prétexte de ne les pas imiter. L'âme

<sup>9</sup> *Les Caractères* (1696), éd. Robert Garapon, Paris, Bordas, 1990, II, 30, p. 105.

<sup>10</sup> Voir la reproduction intégrale de l'article ci-dessous.

s'élève, le cœur s'enflamme à la contemplation de ces divins modèles ; à force de les considérer, on cherche à leur devenir semblable, et l'on ne souffre plus rien de médiocre sans un dégoût mortel<sup>11</sup>.

Rousseau croit en la vertu éducative de la fréquentation du sublime, comme il croit au mimétisme qui avait été contesté aux valeurs héroïques :

Laissons-là toutes ces vaines disputes des philosophes sur le bonheur et sur la vertu ; [...] proposons-nous de grands exemples à imiter, plutôt que de vains systèmes à suivre<sup>12</sup>.

Cette prise de position tranche nettement pour une érotique héroïque plutôt que didactique, et Rousseau rejoint *in fine* la position de Mlle de Scudéry et de la préciosité, lorsqu'il fait de l'amour la source de toute grandeur morale et de toute vertu :

L'amour véritable est un feu dévorant qui porte son ardeur dans les autres sentiments, et les anime d'une vigueur nouvelle. C'est pour cela qu'on a dit que l'amour faisait des héros<sup>13</sup>.

Le retour du héros vertueux et valeureux annonce bien sûr le héros romantique, qui se démarque pourtant de ses devanciers précieux et galants par son essentielle singularité et les imperfections qu'elle suppose : il n'est ni un type, ni un modèle, ni un symbole, tout au plus un exemple, au sens le plus complexe du terme. Cette subjectivité irréductible rend difficile l'incitation mimétique et provoque un mouvement d'identification plutôt que d'imitation.

L'héroïsme amoureux suit ainsi une évolution qui conduit du héros guerrier et vertueux (Céladon), au héros seulement guerrier (le petit-maître, Valmont), et au héros seulement vertueux (Saint-Preux). Cette évolution concède bien sûr de nombreuses exceptions, mais permet de comprendre ce qui se joue derrière les figures héroïsées ou désacralisées des amants de romans. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut se demander si l'héroïsme amoureux a encore sa place et un rôle à jouer dans l'imaginaire littéraire. Quelles figures peut-il encore imposer ? La description littéraire de l'amour n'est-elle pas définitivement

<sup>11</sup> *La Nouvelle Héloïse*, éd. Michel Launay, Paris, Garnier Flammarion, 1967, I, 12, p. 30.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

entrée dans une ère du clair-obscur, du trop humain ? La tentation théorique susceptible de produire des figures héroïques pour incarner un système amoureux est-elle encore vivace ?

*Hercule ou le retour du héros.*

La Révolution entraîne un regain de l'héroïsme dans les lettres. Les temps sont troublés, et pour mettre à bas les systèmes anciens on en forge de nouveaux. L'époque a besoin de héros, pour renverser les anciennes idoles et régénérer la nation. On en finit avec les demi- et contre-modèles : il faut des emblèmes, de nouveaux héros pour fonder la légende de l'homme nouveau. La flambée pornographique dans la littérature révolutionnaire est liée, on le sait, à une exacerbation du conflit opposant un corps aristocratique dégénéré à l'énergie populaire. Dans ce climat de dégradation sociale, le discours licencieux se met au service du discours politique pour porter une attaque féroce contre des valeurs jugées archaïques. Dans l'imaginaire qui se forme à cette époque, la virilité saine et débordante du patriote vient dénoncer et abattre le corps affaibli, défaillant et malade de l'aristocrate usé par trop de plaisirs<sup>14</sup>. Dans ce contexte, une nouvelle figure s'impose et reprend le flambeau de l'héroïsme amoureux : Hercule, qui proclame la vigueur retrouvée et la puissance étonnante de la « foutromanie révolutionnaire<sup>15</sup> ». Au tournant du siècle, la littérature pornographique abonde en Hercules de tous genres, véritables héros célébrés pour leurs exploits priapiques. Comme le signale le *Dictionnaire de Trévoux* en 1721, Hercule est le héros par excellence :

Le nom a été donné par l'antiquité à tant d'hommes différents dans les temps fabuleux, qu'il est à croire que c'est un nom générique qui se donnait à tous les héros, ou les braves aventuriers.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet l'excellente analyse d'Antoine de Baecque, « Dégénérescence et régénération ou comment le livre licencieux juge la Révolution française », dans les *Œuvres anonymes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1987, t. IV, p. 247-263.

<sup>15</sup> Expression empruntée à Chantal Thomas (« La foutromanie révolutionnaire », dans les *Œuvres anonymes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1987, t. IV, p. 267-279). Le terme de « foutromanie » n'est pas une invention de Sénac de Meilhan qui lui dédia sa célèbre ode, *La Foutromanie*, en 1775. C'est par exemple le mot sur lequel se clôt la *Vénus en rut* (1771) : une « célèbre libertine » y conclut ses mémoires en se félicitant de n'être plus connue « que par [sa] dignité de maîtresse émérite en foutromanie » (*La Vénus en rut, ou vie d'une célèbre libertine*, sur l'imprimé à Luxurville, chez Hercule Tapafort, imprimeur des dames, 1771, p. 245).

Cette figure héroïque a longtemps été une source féconde d'inspiration pour les artistes, qui privilégient tantôt l'évocation de son « choix » entre la Volupté et la Gloire<sup>16</sup>, tantôt la description de ses « travaux » ou encore celle de sa mort<sup>17</sup>. L'église elle-même s'est approprié le personnage, en diffusant les *Salutaires de l'Hercule chrétien* pour vaincre le démon. Le détournement de cette inspiration est inévitablement subversif. Hercule devient le type de l'amant à la virilité débordante, il incarne la force saine et inépuisable d'un amour tout charnel, dans ce qu'il peut avoir de démesuré.

L'imaginaire qui est attaché au nom d'Hercule évolue en fait d'une façon très comparable à celle du terme « philosophie », en se chargeant de connotations à la fois licencieuses et politiques. *Les Bordels de Thalie* anonymes du « compère Mathieu », récit de la virée d'un confesseur itinérant dans les coulisses des théâtres parisiens, est ainsi sous-titré, sans raison visible, *Les Forces d'Hercule* : le nom du héros n'apparaît nulle part dans le texte (si ce n'est dans l'allusion que fait une actrice à un « vit d'Hercule ») et a pour seule fonction de donner le ton, aussi gaillard qu'aurait pu le faire supposer à la même époque la mention d'un « récit philosophique ». Les éditeurs s'emparent de ce nom comme d'un signe : *La Vénus en rut* est publiée « Chez Hercule Tapefort », comme elle aurait pu l'être à « Foutropolis » ou à « Sardanapolis ». L'aura scandaleuse dont se pare le personnage mythologique dans la littérature pornographique a pour conséquence d'obliger les auteurs qui voudraient en faire un usage « décent » à utiliser son nom grec, Alcide : la recrudescence parallèle et spécialisée de ce nom au même moment en atteste. Un intermède de 1806 par Denis Baillet incarne la réaction « vertueuse » à l'image frelatée donnée d'Hercule dans les textes licencieux. Le texte du *Retour d'Astrée, ou l'apothéose*

<sup>16</sup> « Gloire ! guidez mes pas ! Fuis, Volupté perfide ! » s'exclame Alcide à la fin du *Choix d'Alcide*, opéra de Le Bailly. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce titre fait toujours florès : Charles Étienne le donne à une ode de sa composition (*Le Choix d'Alcide*, Paris, Le Normant, 1810) et il fournit à Antoine-François Le Bailly celui de son opéra, mis en musique par Langlé (*Le Choix d'Alcide*, Paris, Brasseur aîné, 1811). Cet épisode mythologique avait déjà fourni l'argument d'un ballet : *Hercule entre les deux sentiers de la vertu et de la volupté, ballet allégorique représenté sur le théâtre du Grand Collège de Lyon* (Lyon, P. Bruyset, 1720). Dans sa préface, Le Bailly cite quelques « imitations marquantes » de l'épisode tiré de Xénophon, dont celui d'Étienne, mais aussi Sésostris, conte allégorique de Voltaire, un drame lyrique de Le Franc de Pompignan (3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> entrées de son ballet héroïque intitulé *Les Désirs*) et enfin l'*Alcide al bivio* de Métastase, composé à l'occasion du mariage de l'archiduc Joseph et de l'infante Isabelle.

<sup>17</sup> Elle inspire Rotrou pour sa *Naissance d'Hercule* et pour *Hercule mourant* (1634) mais aussi Marmontel, Révèroni de Saint-Cyr et quelques autres, et fournit le sujet de nombreux tableaux et pièces musicales, comme l'opéra *Ercole sul Termodonte* de Vivaldi (1723), ou l'oratorio *Hercules* de Haendel (1744).

d'Alcide est de peu d'intérêt mais le thème en est original : des barbares ont renversé la statue de la déesse Astrée, et chassé les prêtres de son culte. Alcide survient pour les châtier. Astrée descend alors sur terre pour annoncer le retour des temps heureux, et pour couronner Alcide :

Et toi, modèle des héros,  
 Pour prix de tes heureux travaux,  
 Alcide, sur ce char, guidé par la victoire,  
 Va te placer au rang des dieux<sup>18</sup>.

Cette Astrée est la déesse de la Justice, mais on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec l'héroïne d'Honoré d'Urfé. C'est bien Alcide et non Hercule que l'on rappelle avec Astrée. Dans cette œuvre de protestation contre le courant de l'héroïsme libidineux des Hercules fouteurs, le héros Alcide n'est pas compromis par leurs exploits luxurieux.

Hercule prend également une dimension politique, qui paraît évidente lorsque l'on sait que *L'Hercule français* a servi de titre à plusieurs œuvres qui chantaient les louanges de Louis XIII et de Louis XIV<sup>19</sup>. A *contrario* de cette tradition littéraire et courtisane, Hercule est utilisé par des auteurs qui assimilent ses fameux travaux à la grande œuvre révolutionnaire : dans *Les Travaux d'Hercule* (anonyme, 1790), les deux serpents étouffés par le héros sont le clergé et la noblesse et la biche au pied d'airain est « une noblesse craintive et pusillanime qui prit la fuite à l'aspect du danger qui menaçait sa patrie<sup>20</sup> ». Nogaret, lorsqu'il s'inspire de ce texte pour rédiger son *Parallèle de l'Hercule français avec l'Hercule grec* (1794) rapproche de façon encore plus systématique et allégorique les exploits du héros antique et ceux du peuple souverain<sup>21</sup>.

Dans la production romanesque et pornographique, on voit donc les Hercules de la fouterie remplacer les Céladons du

<sup>18</sup> Denis Baillet, *Le Retour d'Astrée, ou l'apothéose d'Alcide*, Paris, Ballard, 1806, p. 13-14. Conservateur de la bibliothèque de Versailles, Baillet a écrit une série de poésies en l'honneur de Napoléon.

<sup>19</sup> Voir par exemple *L'Hercule français* d'Antoine de La Bretonnière (1668) ou *L'Hercules gallicus. L'Hercule François* (s. l. n. d.), vers latins et français en l'honneur de Louis XIV, par Claude Guyonnet de Vertron.

<sup>20</sup> *Les Travaux d'Hercule*, s. l. s. n., 1790, p. 8.

<sup>21</sup> Dans le *Parallèle de l'Hercule français avec l'Hercule grec* (Paris, Linant, an III de la République une et indivisible), le lion de Némée correspond à la prise de la Bastille, l'hydre de Lerne est la Coalition, la capture de la biche aux pieds d'airain est la capture des fuyards de Varenne, la reine des Amazones est la reine de Russie, le nettoyage des écuries d'Augias est le « nettoyage » du 10 août, etc.

sentiment. Chacun à sa façon prétend à une forme de pureté de l'amour : Céladon contre les dévoiements de la galanterie, Hercule contre l'épuisement du libertinage. Dans *Justine*, Sade entérine cette passation de pouvoir entre les deux figures héroïques, en les rapprochant délibérément dans l'évocation des phantasmes du comte de Pressac :

Nous voudrions que, plus robuste qu'Hercule, il nous élargît, il nous pénétrât ; [...] cette membrane chatouilleuse qui tapisse chez vous le temple de Vénus, le ciel en nous créant en orna les autels où nos Céladons sacrifient<sup>22</sup>.

La figure subversive du héros foutromane reprend un héritage qui plonge ses racines assez loin, comme en témoigne par exemple *l'Herculéide burlesque* de Nouguiet en 1653. Dans ce poème, l'auteur irrévérencieux se plaisait déjà à donner une version triviale et truculente des exploits du héros :

Je puis donner un démenti  
À cette antiquité morveuse  
De qui l'écriture menteuse  
Nous a dit (mais pour tout certain)  
Qu'un illustre fils de putain  
Issu de la paillardie engeance,  
Du dieu qui les foudres élance  
Avait par ses guerrières mains  
Exploité des coups plus qu'humains  
Et mis à chef des aventures  
Que je veux prouver impostures<sup>23</sup>.

Voltaire ne renierait pas l'esprit qui anime ce « poème désabusif », lui qui n'hésite pas en plusieurs lieux de son œuvre à faire d'Hercule le portrait peu sublime d'un dieu qui n'a pas mérité son apothéose :

Vénérez sans culte un Solon, un Thalès, un Pythagore ; mais n'adorez pas un Hercule pour avoir nettoyé les écuries d'Augias, et pour avoir couché avec cinquante filles dans une nuit<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Sade, *Justine, ou les malheurs de la vertu* (1791). *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Pauvert, 1986, t. III, p. 80.

<sup>23</sup> *L'Herculéide burlesque de M. de Nouguiet, autrement la véritable relation de toute la vie, noms, labeurs, actions, amours, mariages, métamorphoses, voyages, fin et trépasement du grand Hercule le Thébain, fidèlement traduit du syriaque, poème désabusif*, Orange, Édouard Raban, 1653, p. 26.

<sup>24</sup> Article « superstition » du *Dictionnaire Philosophique* (1764), Paris, Garnier- Flammarion, 1964, p. 358.

C'est à cet épisode peu édifiant que Voltaire fait également allusion dans la scène du baptême de *L'Ingénu*, lorsqu'il explique pourquoi son Huron se voit affublé du nom d'Hercule :

On avait donné le nom d'Hercule au baptisé. L'évêque de Saint-Malo demandait toujours quel était ce patron dont il n'avait jamais entendu parler. Le jésuite, qui était fort savant, lui dit que c'était un saint qui avait fait douze miracles. Il y en avait un treizième qui valait les douze autres, mais dont il ne convenait pas à un jésuite de parler : c'était celui d'avoir changé cinquante filles en femmes en une seule nuit. Un plaisant qui se trouva là releva ce miracle avec énergie. Toutes les dames baissèrent les yeux, et jugèrent à la physionomie de l'Ingénu qu'il était digne du saint dont il portait le nom<sup>25</sup>.

Jusque dans ces entreprises de démystification burlesque, Hercule évoque les phantasmes d'une érotique à la recherche de l'excès et de l'exploit. L'« hercule » devient une posture répertoire dans les arts de foutre et manuels érotiques qui abondent au tournant du siècle : dans *Les Quarante manières de foutre*, voici comment est décrite cette posture héroïque :

La femme se met à califourchon sur son fouteur, assis sur une chaise ; elle prend son vit à pleine main [...] ensuite elle le place dans son con, et passe ses bras autour du col de son amant qui lui passe les siens sous les cuisses, et prend le haut de ses fesses ; puis se lève tout debout, et la fout ainsi en se promenant. Pour essayer de cette manière, il faut être fort de reins : c'est la plus fatigante. Petits-maitres, Hercule ainsi foutait ; c'est assez vous dire que c'est au-dessus de vos forces<sup>26</sup>.

Chez Sade, c'est à l'aune du demi-dieu que se calibrent les virilités démesurées des officiants : pour être extraordinaire, un amant doit être « membru comme Hercule » ou « taillé comme Hercule<sup>27</sup> ». L'un des jeunes garçons méticuleusement sélectionnés au début des *120 journées* concentre les traits quasi monstrueux associés à cette image d'un Hercule à la virilité olympienne :

<sup>25</sup> *Romans et Contes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 298.

<sup>26</sup> Dans *La Science pratique de l'amour, manuels révolutionnaires érotiques*, Paris, Picquier, 1998, p. 71.

<sup>27</sup> *Justine*, op. cit., p. 129 et 172.

Vraiment taillé comme le dieu dont on lui donna le nom, il avait vingt-six ans, et il était doué d'un membre de huit pouces deux lignes de tour sur treize de long. Il ne s'était jamais rien vu de si beau ni de si majestueux que cet outil presque toujours en l'air et dont huit décharges, on en fit l'épreuve, remplissaient une pinte juste<sup>28</sup>.

Les arts de foutre exaltent dans l'amour la recherche de la performance, qui est toute physique, et font tout pour exhiber les qualités et les performances foutatives des amants vigoureux qu'ils cherchent à éduquer. L'art de la posture doit être « héroïque » ainsi que le proclame le préfacier des *Travaux d'Hercule* :

Je forme des Hercules, des hommes extraordinaires enfin, en développant dans l'être organisé les facultés viriles de l'humaine nature<sup>29</sup>.

Le but est de produire des champions, et pas seulement des techniciens. Au-delà de la simple maîtrise, c'est l'exploit qu'il faut viser. Dans tous les manuels de postures, le lecteur est frappé par la surenchère athlétique des leçons, que traduisent également les gravures : muscles tendus par l'effort, corps tordus, membres engagés dans une gymnastique qui paraît épuisante, tout y dit la force, la vigueur. La précision anatomique dans les descriptions et les illustrations excède le réalisme morphologique et finit par produire des corps trop humains, monstrueux à force de puissance et de flexibilité. L'art qui se pratique dans ces arts de foutre outrepassa les données « naturelles » sur lesquelles il se fonde pourtant : on y apprend la démesure, on y pratique l'excès, on y recherche l'exploit. La force génitale est exaltée : au lieu d'attirer l'homme vers le bas et de le rappeler à son animalité, elle le hisse vers le haut, le fait accéder au sublime.

Parfois, la posture est à la limite du réalisable : il faut être équipé (« un fouteur doit toujours avoir dans sa poche une pince à ressort, ou un de ces morceaux de bois fendus dont se servent les marchandes d'estampes ou les blanchisseuses pour arrêter les gravures ou le linge sur les ficelles<sup>30</sup> ») ou avoir les talents d'une ballerine (« Mme Taglioni, Mme Montessu et

<sup>28</sup> Sade, *Les 120 journées de Sodome* (Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, t. I, p. 50).

<sup>29</sup> *Les Travaux d'Hercule ou la rocambole de la fouterie*, dans *La Science pratique de l'amour*, op. cit., p. 191.

<sup>30</sup> *Art de foutre en quarante manière* dans *La Science pratique de l'amour*, « XVII<sup>e</sup> manière, en con goulu », p. 160.

quelques autres danseuses de l'Académie royale de musique pourraient seules foutre de cette manière<sup>31</sup> », être « bon écuyer<sup>32</sup> », ou bien il faut « avoir de l'adresse et que la femme ait les reins solides<sup>33</sup> ». Sur les gravures qui illustrent les sonnets de l'Arétin, on peut voir ces athlètes montrés dans toute leur puissance, figés dans des poses qui mettent en valeur leur musculature robuste et gonflée dans l'effort de postures intenable.

L'élitisme frappe la posture, puisque certaines positions relèvent du tour de force, et « exige[nt] une souplesse de reins qui n'appartient pas à tout le monde<sup>34</sup> ». La position « en Sybarite » suggère ainsi l'existence d'une aristocratie de la fouterie :

Cette manière a son agrément, mais tout le monde ne peut pas en faire usage ; il faut pouvoir se procurer des meubles faits exprès pour foutre, et qui vous épargnent la peine de remuer le cul, on les garnit de ressorts élastiques qui, dès qu'ils sont mis en mouvement, vous laissent savourer à loisir les plus douces jouissances sans vous faire éprouver la moindre fatigue<sup>35</sup>.

D'un manuel à l'autre, on assiste à une évolution vers une surenchère de la bizarrerie et de l'exploit. Les mises en scène deviennent de plus en plus alambiquées, réclament de plus en plus de matériel et de main d'œuvre. Les fouteurs y sont peu à peu désignés comme des « athlètes » : la *Rocamboles de la fouterie* s'adresse sans équivoque à des « hercules », surhommes ou monstres de la nature. Pour pratiquer l'un des « travaux », l'auteur précise que l'homme doit être « pourvu d'un membre d'une longueur démesurée<sup>36</sup> », pour un autre « il faut avoir [les testicules] un peu longues<sup>37</sup> ». On applaudit la posture osée, nouvelle, admirablement exécutée. La dixième manière réunit « deux nerveux athlètes » et « une femme de la plus grande souplesse dans les reins », elle n'est littéralement pas faite pour tout le monde, comme finit par le souligner l'auteur :

<sup>31</sup> « IX<sup>e</sup> manière, à la Terpsichore, ou la danseuse de l'Opéra », *ibid.*, p. 120.

<sup>32</sup> « IX<sup>e</sup> manière, à l'écuyère », *ibid.*, p. 144.

<sup>33</sup> « VII<sup>e</sup> manière, la brouette », *ibid.*, p. 116.

<sup>34</sup> « XXI<sup>e</sup> manière, le cerceau », *ibid.*, p. 146.

<sup>35</sup> « XXXVIII<sup>e</sup> manière, en Sybarite », *ibid.*, p. 182.

<sup>36</sup> « L'équitation, première manière », *Les Travaux d'Hercule*, éd. cit., p. 197.

<sup>37</sup> « La fontaine de jouvence, troisième manière », *ibid.*, p. 198.

Je ne conseille pas à ceux qui sont faibles du jarret d'essayer cette méthode qui demande la plus grande force dans les muscles.

On doit la laisser pratiquer à ces hommes que la nature a doués d'un tempérament de fer, et ne pas se hasarder dans une entreprise au-delà des facultés communes<sup>38</sup>.

« Ces hommes que la nature a doués d'un tempérament de fer » : l'écriture didactique prend un tour différent, puisqu'elle impose à son lecteur « commun » la figure exemplaire et inaccessible du héros. Il existe deux façons « héroïques » d'atteindre aux limites du corps : dans la négation, et l'oubli de la chair, comme le fait l'amour platonique et dans une affirmation énergique, qui veut tirer du corps toutes ses ressources de volupté, jusqu'à la fatigue, jusqu'à l'épuisement. La croyance dans les progrès de la fouterie (« L'art de la fouterie fait chaque jour de nouveaux progrès, surtout en France<sup>39</sup> ») se traduit par une ambition olympique (plus haut, plus fort, plus vite...) et la recherche de l'excellence, du record plutôt que celle de la simple maîtrise : les images du « champion » et des « jeux » dans lesquels il doit s'illustrer courent dans les pages des manuels érotiques.

### *Le Défi de Lygdame et Chloris.*

Dans cet imaginaire de l'excès, de la perfection, de la démesure et du dépassement, le réalisme cru des descriptions contraste avec l'héroïsation de la chair : la trivialité de l'acte sexuel prend une dimension épique. *Le Défi amoureux* de Caylus (vers 1732) est particulièrement représentatif de cette ambivalence, dont il est peut-être l'expression la plus précoce et la plus aboutie. *Le Voluptueux hors de combat ou le Défi amoureux de Lygdame et Chloris* est en fait une traduction d'un poème latin du chevalier vénitien Venieri. Il en existe deux versions, l'une en vers, attribuée à Anselin (quelques vers seraient de l'abbé Jacques Destrées) et l'autre en prose, par Caylus<sup>40</sup>. *Le Défi* propose la description héroïcomique d'une

<sup>38</sup> « Le pousse-pousse ou le mouvement perpétuel, dixième manière », *ibid.*, p. 205.

<sup>39</sup> *Art de foutre en quarante manières*, éd. cit., p. 164.

<sup>40</sup> Une version manuscrite du texte de Caylus est jointe à l'édition du poème d'Anselin conservée à la BN sous la cote enfer 555 (*Le Voluptueux hors de combat, ou le Défi amoureux de Lygdame et de Chloris, nouvelles poésies galantes en français et latin*, à Cythéropolis, chez P. L'Arétin, s. d.). Cette version manuscrite est reproduite comme « inédite » sous le titre de *Défi amoureux* dans les *Œuvres badines et galantes* du comte de Caylus, Paris, Bibliothèque des curieux, 1920. Les éditeurs datent cet écrit « vers 1732 ».

lutte entre deux amants, après que l'orgueilleux Lygdame a gagé avec la belle Chloris qu'« une jeune fille toute nue [ne] pourrait résister aux efforts d'un homme également nu<sup>41</sup> ». Lygdame est présenté comme un nouvel Hercule, sommé de montrer sa valeur dans une épreuve — un « travail » qui requiert une force surhumaine. Tout le texte est dans la tonalité héroïque, et représente l'acte amoureux comme une bataille épique, dans laquelle le coût rapproche les hommes de la divinité. Le texte de Caylus est de ce point de vue encore plus résolument héroïque que la version poétique, sa parodie du style homérique y est plus prononcée en même temps que son approche de la chose sexuelle est moins pudique. Caylus renonce aux points de suspension et aux périphrases qui émaillaient le poème traduit par Anselin : il use des termes justes (« vit » et « con » au lieu de « dard » et « amoureux mystère », « cul » au lieu de « postique visage » ou « anticellule »). Le réalisme physiologique se double donc avec une acuité renforcée d'un soufflé épique habilement détourné. L'adresse élégiaque de l'auteur à son vit donne le ton et l'esprit du texte, qui fait de l'organe mâle « la force et l'honneur de l'homme », attributs héroïques d'une virilité divinisée :

Quelle machine ébranla jamais les murs avec tant de force ?  
 Quel bélier fit jamais tant de ravage ? Il m'eût été facile de  
 renverser avec toi les murs de Pergame et de percer le mont  
 Athos. Qu'es-tu devenu [...] foudre qui m'égalait à Jupiter ? [...]  
 Ta grosseur et ta force t'élevaient autrefois jusqu'aux astres, je  
 marchais alors dans la plénitude de tes grâces [...] mon amour  
 sous tes ordres était toujours vainqueur<sup>42</sup>.

Les hauts faits de cette « machine » qui fait de son propriétaire un demi-dieu sont l'objet d'un récit qui veut transmettre la légende héroïque à la postérité : « Il est beau d'avoir fait quelque chose que l'on puisse chanter et qui nous fasse mériter le nom d'homme dans les siècles à venir<sup>43</sup>. » Le style est délibérément épique, comme le souligne avec emphase le narrateur avant d'entamer son récit :

Pour rapporter un si merveilleux combat, qui m'inspirera des  
 vers assez pleins de force, les accents de ma lyre sont trop fai-

<sup>41</sup> *Le Défi amoureux de Lygdame et de Chloris. Poème traduit en prose française*, dans les *Œuvres badines...*, op. cit., p. 35.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 35.

bles, j'abandonne la molle élégie : Apollon, donne-moi la trompette éclatante<sup>44</sup> !

Le portrait de Lygdame en Hercule furieux peut donner une idée de l'inspiration porno-héroïque de ce texte étonnant :

Lygdame, hors de lui-même, ébloui de l'éclat de sa belle ennemie, devient furieux. L'impatience et les désirs le font marcher contre son adversaire ; son vit d'une grosseur énorme, gonflé, décalotté, monstre terrible à voir, roidit son col, qui porte l'épouvante, ouvre une gueule effroyable : il écume, il examine par où il pourra donner, s'avancer, presser, enfoncer. On voit ses reins larges et ses membres robustes, il paraît au moment d'attaquer semblable à Hercule orné de sa massue, montrant à découvert et ses épaules et sa large poitrine, s'avançant contre Anthée pour le serrer dans ses bras et l'étouffer<sup>45</sup>.

Plus loin, après les premières attaques portées contre Chloris, une nouvelle description homérique renchérit sur les qualités herculéennes du héros priapique :

Son vit immense [...] devient gros comme une poutre et semblable à une tour, allonge un cône horrible. Il aurait suffi pour boucher la gueule de Thésée, écumante sous la figure d'une terrible lionne ; il aurait assez déchargé pour remplir le con de la mère Nature quand il aurait fallu la mettre en état d'enfanter ces astres roulants qui parcourent des cercles immenses, la foudre et les tonnerres qui ébranlent le monde. Telles étaient, je pense, les trompes redoutables de ces énormes animaux chargés de tours que conduisait autrefois Hannibal menaçant, lorsqu'il marchait contre Rome effrayée<sup>46</sup>.

On voit que la figure d'Hercule s'est imposée presque naturellement, et qu'elle prend place dans une célébration héroïque du plaisir triomphant. La péroration qui clôt le récit revient sur l'ambition épique de l'œuvre :

Apprenez les combats que je viens de décrire, jeunes gens qui méritez des éloges ! [...] Vous vivrez dans tous les siècles, les Muses vous célébreront à jamais. [...] La postérité, frappée de votre combat nouveau et du prodige d'une fureur si bien sou-

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

tendue jusqu'à la fin de l'action, ne trouvera point de héros qui vous soient comparables, n'admira plus leurs combats<sup>47</sup>.

L'Hercule priapique qui outrepassa toutes les normes humaines s'impose, dans ce texte et dans ceux qu'il annonce, comme le héros que réclame une nouvelle érotique, avide de révéler à l'homme la puissance que sa connaissance et sa maîtrise du plaisir peuvent lui procurer. La *Foutromanie* de Sénac de Meilhan part du constat que l'amour est une nécessité naturelle, il étend son empire sur dieux et hommes depuis toujours :

Les dieux, les déesses furent donc foutromanes ; c'est un axiome de la fable, de cet ingénieux emblème de la vérité. À leur exemple, les demi-dieux, les héros, s'abandonnèrent au doux penchant de la lubricité. On vit dans tous les siècles, dans tous les âges, la luxure exerçant son inévitable empire sur tous les individus de l'espèce humaine, physiquement organisés à l'instar des animaux. [...] Ce n'est rien avancer de trop que de faire remonter la foutromanie à l'instant de la Création<sup>48</sup>.

L'art de foutre invente sa mythologie, ce qui est une façon de présenter la logique de son système. Le souffle épique de *L'Ode à Priape* de Piron chante dans la fouterie universelle l'enthousiasme qui emporte dieux, héros et artistes dans son bouillonnement créateur :

Cependant Jupin dans l'Olympe,  
Perce des culs, bourre des cons,  
Neptune au fond des eaux y grimpe  
Nymphes, sirènes et tritons.  
L'ardent fouteur de Proserpine  
Semble dans sa couille divine  
Avoir tout le feu des enfers.  
Ami, jouons les mêmes farces,  
Foutons tant que le con des garces  
Nous foute enfin l'âme à l'envers<sup>49</sup>.

La fureur poétique de Piron tient de la provocation, mais aussi du défi, puisqu'elle prétend donner une vie poétique aux réalités les plus méprisées.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>48</sup> « Épître dédicatoire, aux foutromanes des deux sexes », *La Foutromanie*, poème lubrique (1775), Sardanapolis, aux dépens des amateurs, 1780, p. 3-4.

<sup>49</sup> Piron, *Ode à Priape*, (vers 1710), dans *l'Anthologie de la poésie française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 1997, p. 51.

Hercule est sans doute l'antithèse matérialiste de Céladon. Avec lui, s'affirme l'idée que les sens donnent accès au monde et au savoir, et qu'il ne faut donc pas chercher à les juguler. Au lieu de lutter contre son instinct et les forces souterraines qui l'animent, l'homme doit cultiver cette énergie, en tirer sa force.

*Le Petit-Fils d'Hercule.*

Un héroïsme de l'acte physique se dégage des présupposés matérialistes de ces leçons d'érotisme foutromane, et illustre l'audace philosophique d'une littérature pornographique exerçant ses effets au moins autant sur les esprits que sur les corps. Un très curieux roman incarne tous les enjeux du regain d'héroïsme dans la littérature pornographique. *Le Petit-fils d'Hercule*, roman anonyme daté de 1701 mais en fait postérieur à 1783<sup>50</sup>, est un texte charnière, qui exploite à la fois les ressources de l'érotique didactique et celles de l'érotique héroïque. Il se compose de deux parties distinctes, un « Discours préliminaire » assez long, et le roman proprement dit, qui narre les aventures libertines d'un jeune homme particulièrement inépuisable, de ses débuts dans les bras de femmes expertes jusqu'à son apothéose. Après un parcours européen où son « talent de fouteur » lui acquiert une solide réputation, il remporte en Russie un défi lancé par des champions, et il est sacré sur le champ comme le plus grand « dévirgineur ». Rentré en France, il fonde une académie pour enseigner et perpétuer son immense savoir : « Il y a tant d'académies inutiles, où l'on ne fait qu'enfiler des périodes ! il en fallait au moins une pour conserver le vœu de la nature<sup>51</sup> ».

Dans le discours préliminaire, l'auteur expose les principes sur lesquels s'appuie l'histoire en apparence banale des frasques du nouvel Hercule. Il leur donne un sens et une utilité : « Ce petit ouvrage pourrait être appelé l'encyclopédie de la nature » (p. 9) déclare l'auteur avant d'en présenter méthodiquement l'organisation et la structure. Les épisodes apparemment disparates de la fiction doivent être compris comme un

<sup>50</sup> Jean-Paul Goujon conteste la date de 1781 généralement proposée par les bibliographes, car le roman fait allusion aux ballons aérostatiques et au célèbre physicien Charles, dont les expériences datent de 1783 (« Ironie, sentimentalité et pornographie au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *La Science pratique de l'amour, op. cit.*, p. 236-237).

<sup>51</sup> *Le Petit-fils d'Hercule*, s. l., 1701, p. 162-163. Ci-après, nous indiquons simplement la page entre parenthèses dans le corps du texte.

effort pour « réduire en un petit nombre de notions » les opérations des « engins féminins et masculins » :

On les peut diviser en directes et en réfléchies. Les directes sont celles qu'on reçoit sans peine [...] les réfléchies sont celles qu'on acquiert en s'unissant aux directes et en combinant leurs résultats. Le con toujours prêt, toujours tranquille est infiniment plus capable de ces combinaisons que le vit, obligé de vivre dans une continuelle dissipation et bandant dix fois pour décharger une. (p. 11-12)

L'auteur du *Petit-fils d'Hercule* donne en fait le mode d'emploi pour extraire la leçon érotique de la fiction pornographique, ce mode d'emploi qui pourrait être appliqué à tant de romans libertins. L'écriture savoureuse et précipitée des exploits d'alcôve de l'infatigable héros contraste plaisamment avec le sérieux déployé dans le discours introducteur, notamment lorsque l'auteur veut asseoir la fouterie comme « principe de toute félicité » mais aussi fondement de la société et de toutes les activités humaines. Il se réfère même nommément aux encyclopédistes pour accréditer sa méthode (p. 16) :

Chaque lecteur doit maintenant laisser ce discours et prendre celui qui est à la tête de l'Encyclopédie. Qu'il y applique nos principes et il verra que Mrs. Diderot et d'Alembert nous ont épargné la peine de faire des recherches métaphysiques.

Le roman est construit sur l'ascension du nouvel Hercule, dans un mouvement narratif qui fait progressivement basculer le roman de formation mondaine en épopée du libertinage. Le récit commence comme un banal roman d'initiation amoureuse. Un jeune homme poussé dans le monde devient un « fouteur à la mode » que les femmes se disputent. Le roman se mue alors en épopée : les « succès » habituels d'un jeune homme à la mode deviennent les exploits inouïs du héros, qui finit par connaître une adulation universelle : « Je fis le sort d'un grand empire, je vis l'ambition et les grands à mes pieds ; je reçus l'encens de la terre » (p. 166). Au début du roman, il se contente d'« imiter » Hercule :

Hercule avait pour compagnon de ses travaux son ami Philoctète. Comme je tâche d'imiter ce héros, j'ai aussi un compagnon de mes exploits. (p. 49)

Mais il gagne très vite des galons, et mérite rapidement l'apothéose. Sa renommée repose sur ses prouesses, ainsi que le reconnaît une de ses admiratrices après qu'il a honoré par sept fois une vieille abbesse : « Vos sept victoires sur l'abbesse de \*\*\* suffisent pour vous immortaliser » (p. 48).

À mesure qu'il progresse, l'Hercule foutromane s'élève et fait éclater son caractère hors du commun en accomplissant des « travaux ». Il relève ainsi (p. 83) le défi de satisfaire neuf femmes qui sollicitent ses faveurs de concert :

- Pouvez-vous entreprendre un travail qui vaut bien ceux de votre aïeul ?
- [...] Je passai dans la chambre de préparation et reparus cinq minutes après. Ce ne fut qu'un cri :
- Juste ciel ! s'écrièrent-elles toutes à la fois, c'est la massue de son père.
- Jeunes beautés, leur dis-je, ce que vous appelez un travail, n'est qu'un jeu !

Après son voyage à travers l'Europe, au cours duquel il fait succomber toutes sortes de femmes, il est soumis près de Saint-Pétersbourg à une ultime épreuve :

Pour éprouver ma valeur, on résolut une lutte amoureuse. Six champions me donnèrent le défi : vingt-quatre spectateurs devaient juger des coups, et l'on devait choisir sept Grecques pour les recevoir (p. 130).

Il emporte le prix par un tour de force qui révèle sa supériorité surhumaine (p. 141) :

À la neuvième fois, je soulevai la Grecque légèrement par une fesse, l'enfilai de manière que mon Priape était son principal point d'appui, et fus la présenter dans cet état vainqueur à la vue des sages.

Trois jeunes filles apportèrent alors une couronne tissée de fleurs et de poils de cons ; [...] je la mis en morceaux et en donnai un fragment à chacun de mes rivaux. On loua ma modestie, et ce qui est rare, on convint de bonne foi que la Russie n'avait jamais produit un dévirgineur comme moi.

Telle est la leçon de ces aventures lubriques, comparables aux travaux de son ancêtre mythologique : « la fouterie méritait l'apothéose » (p. 81). Cette consécration héroïque a lieu dans une scène qui mêle le phantasme scientifique à l'allégorie : Hercule s'élève au-dessus de la ville dans un ballon

aérostatique et découvre la « fouterie presque générale » qui règne sur terre (p. 151). Au terme de ses aventures, Hercule prend une dimension véritablement mythique en devenant fondateur, lorsqu'il crée son Académie des « Coniphiles », et qu'il donne une nouvelle définition du héros, uniquement érotique :

Vaincre comme Romanzow, gouverner comme Frédéric le grand, être bienfaisant comme Louis XVI, sage comme Hancock, ferme comme Joseph, patient comme Pie VI, et surtout être médiateur, pacificateur comme le cabinet de Russie, c'est beaucoup ; mais bander comme un Carme et foutre comme un âne, est peut-être plus grand encore (p. 155).

Son apothéose est donc la conséquence logique de ses exploits tripiques (p. 163) :

Les dames d'Oreb n'osaient applaudir trop hautement à cette institution ; mais elles portaient aux nues le protecteur de leur sexe. Chacune brûlait du désir d'entrer pour quelque chose dans la reconnaissance publique, et l'on disait que les Romains si faciles pour les apothéoses n'en avaient jamais fait en faveur d'un héros qui les méritât mieux.

Les rééditions connues de ce roman mettent en lumière l'une ou l'autre de ses deux facettes érotiques : soit en insistant sur son projet « didactique » comme le fait *L'Encyclopédie de la Nature* (s. e. Paris, 1790), qui reprend l'expression du « Discours préliminaire », soit en mettant en avant la dimension « héroïque » de la fiction amoureuse, comme c'est le cas pour *Le Lutteur ou le Petit-fils d'Hercule* (s. e. s. l., 1787).

Ce roman permet de mesurer la distance parcourue depuis les premiers héros des romans baroques, et de comprendre par quelles métamorphoses est passée la figure héroïque dans l'imaginaire érotique. La figure exemplaire du héros galant, devenue caduque, s'est consumée dans les stéréotypes et une perfection hors d'atteinte, alors que les héros de Priape, Hercule en tête, sont l'incarnation d'une énergie régénérée, et d'une foi nouvelle dans la possibilité de dépasser des limites. Avec Hercule se joue la recherche d'une apothéose, mais terrestre, dans une affirmation vigoureuse du nouveau mot d'ordre amoureux : « Le plaisir, le plaisir par-dessus tout », comme le proclame la dernière phrase du *Petit-Fils d'Hercule*.