

Hors du rang / Ordurant

Le statut de l'obscénité dans les arts visuels à Paris à la fin de l'Ancien Régime

Maël Tauziède-Espariat

Les représentations destinées à susciter une excitation sexuelle se sont répandues depuis le XIX^e siècle en raison du développement de la société de consommation et des nouvelles technologies (photographie, cinéma, internet...). Au même titre que la publicité, l'image pornographique est aujourd'hui omniprésente dans la plupart des pays développés à économie de marché¹. En raison des enjeux socio-culturels et économiques attachés à ce phénomène de masse, la pornographie mobilise l'attention de différents observateurs, en particulier du monde académique au sein duquel coexistent plusieurs approches².

La constitution de ce nouveau champ de recherche situé au croisement de l'histoire de la sexualité et des études visuelles pose aussi la question de l'historicité de ce type de représentations. Le plus souvent, les études pornographiques prennent en compte ce phénomène à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, une époque qui correspond à la massification de la consommation des écrits et images à caractère sexuel³ et à l'entrée du terme « pornographie »

Remerciements : Markus A. Castor, Pascale Cugy, Jörg Ebeling, Arlette Farge, Guillaume Faroult, Maxime-Georges Métraux, François Moureau.

- 1 Signalons par exemple que le site Pornhub, leader du marché sur internet, a enregistré 42 milliards de visites dans le monde en 2019 (80% du trafic concerne en fait l'Amérique, l'Europe, l'Inde et le Japon).
- 2 Bibliographie sélective : Florian Vörös (éd.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris 2015 ; Émilie Landais, « *Porn studies* et études de la pornographie en sciences humaines et sociales », dans Marie-Anne Paveau et François Perea (éd.), *La Pornographie et ses discours*, Nancy 2014 (Questions de communication, 26), p. 17-37 ; François-Ronan Dubois, *Introduction aux « porn studies »*, Bruxelles 2014 ; Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, Paris 2014 ; revue *Porn Studies* (depuis 2014) ; Linda Williams, *Hard Core – Power, Pleasure, & the “Frenzy of the Visible”*, Berkeley 1989.
- 3 Bibliographie sélective : Alain Vaillant, « La Pornographie », dans *Romantisme* 167/1, 2015, p. 144 ; Frédéric Tachou, *Et le sexe entra dans la modernité : photographie “obscène” et cinéma pornographique primitif, aux origines d’une industrie*, Paris 2013 ; Laurent Martin, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », dans *Le Temps des médias* 1, 2003, p. 10-30 ; Lisa Sigel, *Governing Pleasures. Pornography and Social Change in England (1815-1914)*, New Brunswick 2002 ; Serge Nazarieff, *Early Erotic Photography*, Cologne 1993 ; Annie Stora Lamarre, *L'Enfer de la Troisième République. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris 1989 ; Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris 1982 (Champs).

dans les dictionnaires européens⁴. Pourtant, la représentation des imaginaires sexuels dans des dispositifs visuels ou textuels existait avant ce tournant sociétal. Certes, l'obscénité d'hier n'est pas la pornographie d'aujourd'hui, mais toutes deux se formalisent dans la représentation des corps dénudés et répondent aux mêmes désirs d'accéder à l'intimité fantasmée de l'autre⁵. Le phénomène est d'autant plus difficile à saisir que le caractère érotique d'une représentation dépend à la fois de son contenu formel, de son environnement (bordel, boudoir...) et du regard que l'on porte sur elle. En raison de cette subjectivité, il n'y a d'unanimité ni pour définir l'imagerie émoustillante, ni pour dater ses origines. Ces images sont attestées dans l'Antiquité, plus difficilement saisissables au Moyen Âge, avant de redevenir évidentes à partir de la Renaissance.

Dans un ouvrage pionnier, Lynn Hunt a situé « l'invention de la pornographie » au début de la période moderne, en raison de la médiatisation des premiers imprimés obscènes et de l'apparition d'outils pour les censurer⁶. Définie comme un phénomène de masse, la pornographie aurait donc d'abord vu le jour à partir du XVI^e siècle avec la diffusion de l'imprimé, avant de connaître un nouveau développement lié au succès de la photographie à partir du XIX^e siècle. La conservation d'imprimés (écrits ou estampes) parus au cours de la période moderne permet d'appréhender le phénomène pornographique sous les angles historiques⁷, visuels⁸ et littéraires⁹. Ces éclairages bibliographiques

-
- 4 Utilisé au XVIII^e siècle pour nommer des écrits traitant de la prostitution, le terme « pornographie » désigne au siècle suivant la représentation textuelle ou visuelle d'une chose obscène, c'est-à-dire une forme révélée de la sexualité, au même titre que la prostitution.
- 5 Selon le psychanalyste Robert Stoller, la pornographie est « un produit fabriqué avec l'intention de produire une excitation érotique », id., *L'imagination érotique telle qu'on l'observe*, Paris 1989, p. 3. Voir aussi Alain Giami, « Que représente la pornographie ? », dans Simone Bateman (éd.), *Morale sexuelle*, vol. 4, Paris 2002, p. 34 ; Paveau, 2014 (note 2), p. 46.
- 6 Lynn Hunt (éd.), *The Invention of Pornography : Obscenity and the Origins of Modernity (1500-1800)*, New York/Cambridge (MA) 1993, p. 411.
- 7 Bibliographie sélective : Allison Mary Levy, *Sex acts in early modern Italy : practice, performance, perversion, punishment*, Farnham 2010 ; Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris 2007, p. 539 ; Jean Mainil, « Le corpus érotique : de l'« érudition lascive » à l'histoire des mentalités », dans *Dix-Huitième Siècle*, vol. 30, 1998, p. 51-65 ; Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley 1996 ; Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity, and sexuality*, London/New York 1992 ; Peter Wagner, *Eros revived: erotica of the enlightenment in England and America*, London 1987.
- 8 Bibliographie sélective (estampes) : Rémi Mathis, « Quand l'amour divin tend à la pornographie », dans *Nouvelles de l'estampe* 253, 2016, p. 69-72 ; Patrick Wald Lasowski, *La gravure libertine : scènes du plaisir*, Paris 2015 ; *L'Enfer de la Bibliothèque: Éros au secret*, éd. par Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 2007 ; Bette Talvacchia, *Taking positions : on the erotic in Renaissance culture*, Princeton 1999 ; Philip Stewart, *Engraven desire : eros, image and text in the French eighteenth century*, Durham (NC) 1992.
- 9 Bibliographie sélective : Jean-Paul Goujon (éd.), *Le grand siècle déshabillé : anthologie érotique du XVII^e siècle*, Paris 2017 ; Michel Jeanneret (éd.), *La muse lascive : anthologie de la poésie érotique et pornographique française (1560-1660)*, Paris 2007 ; Maurice Lever, *Anthologie érotique du XVIII^e siècle*, Paris 2003 ; Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris 1997 ; Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris 1994 ; Robert Darnton, *Édition et sédition : l'Univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris 1991.

confirment la pertinence de la chronologie proposée par Lynn Hunt, quoique la période moderne soit moins le temps de l'invention de la pornographie que de sa reformulation et de sa diffusion. S'agissant des sources iconographiques, les dessins, peintures et sculptures sont beaucoup plus rares que les imprimés. Les travaux qui mobilisent ce type d'objets portent principalement sur la Renaissance italienne et sur le XVIII^e siècle européen (France, Italie, Angleterre et Allemagne), mais ils sont peu nombreux. Depuis quelques années, des expositions et publications remarquables offrent cependant une meilleure connaissance de l'obscénité dans les arts visuels en France sous l'Ancien Régime¹⁰. Autour d'une étude de cas – Paris à la fin de l'Ancien Régime –, la présente contribution se propose de questionner le statut de l'obscénité dans les arts visuels en fonction de la nature des objets (multiples ou *unica*), de leur iconographie (explicite ou non) et de leur visibilité (milieux ouverts ou fermés). Alors que l'histoire de l'art à tendance à étudier des œuvres d'une qualité exceptionnelle, cette contribution entend prendre en compte la production obscène dans sa diversité.

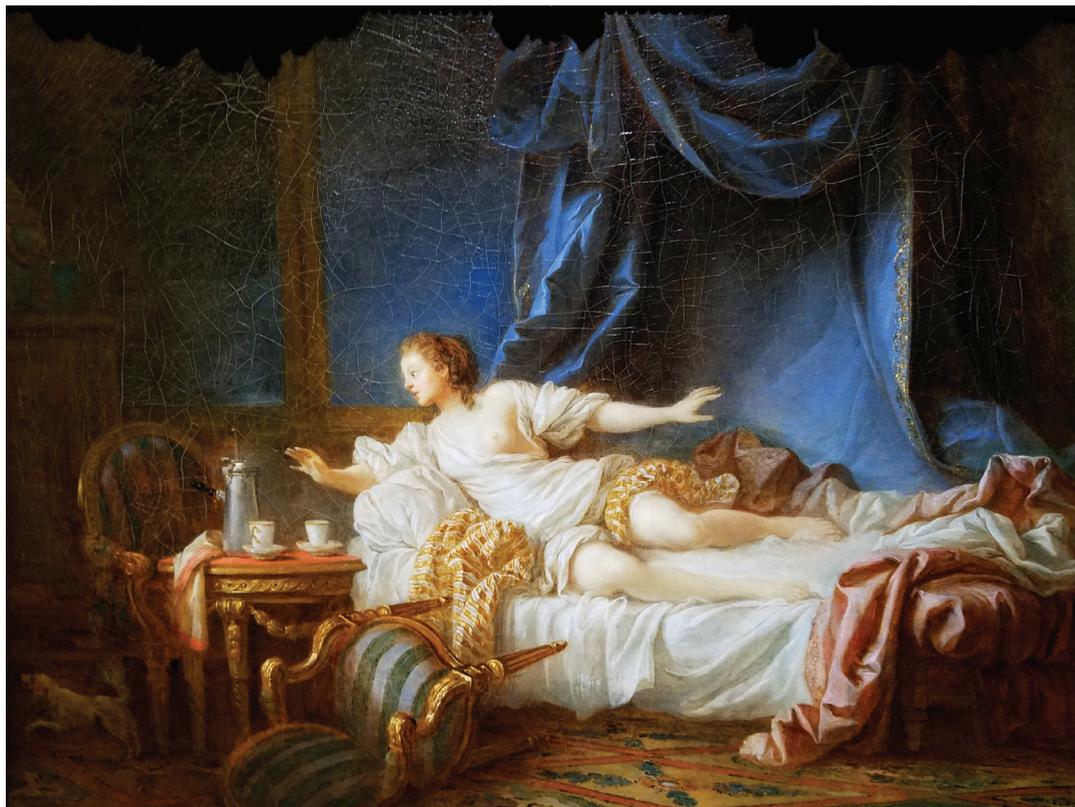
Sous l'Ancien Régime, différents termes étaient utilisés pour désigner les représentations pornographiques – (« licencieuses », « indécences », « lascives », « deshonestes », « nudités », « obscénités », etc.). Leur interchangeabilité et leur emploi dans d'autres contextes montrent que le phénomène pornographique n'entraîne pas dans une catégorie bien définie, peut-être en raison de sa consommation marginale.

De plus, la vie sexuelle n'était alors pas coupée des autres activités organiques et la question de sa représentation explicite s'agrégeait à un ensemble plus vaste qui relevait de l'obscène. Selon Linda Williams, l'une des instigatrices des *porn studies*, l'obscénité correspond à la fois à ce qui est « grossier, vulgaire, qui a trait aux excréments » (*obscenus*) et à ce qui doit « être placé hors (*ob*) de la scène (*scena*) de la représentation publique »¹¹. Dans le cadre de ce colloque sur l'art et ses normes au Siècle des Lumières, la notion d'obscénité permet donc de poser la question de la transgressivité de certaines pratiques et représentations considérées comme *hors du rang*. Pour recontextualiser cette notion, rappelons que le *Dictionnaire de l'Académie française* définit l'obscénité comme une représentation « Deshonneste, sale, qui blesse la pudeur. *Paroles obscenes, mot obscene. Ce poëte est obscene, chanson obscene. Il y a quelque chose d'obscene dans ce tableau. Cela laisse des idées obscenes* »¹². Cette définition pudique, qui reste inchangée durant toute la durée de l'Ancien Régime, impute

10 *L'Empire des sens, de Boucher à Greuze*, exposition programmée au musée Cognacq-Jay en 2021 sous la direction d'Annick Lemoine et Sixtine de Saint-Léger ; Guillaume Faroult, *L'Amour peintre. L'imagerie érotique en France au XVIII^e siècle*, Paris 2020 ; Guillaume Faroult, *François Boucher. L'Odalisque brune*, Paris 2019 ; *Fragonard amoureux, galant et libertin*, éd. par Guillaume Faroult, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, Paris 2015 ; Nadejje Laneyrie-Dagen, Georges Vigarello et Marion Buffaut (éd.), *La toilette de l'intime. L'invention de l'intimité*, cat. exp. Paris, musée Marmottant Monet, Paris 2015 ; Annie Le Brun (éd.), *Sade. Attaquer le soleil*, cat. exp. Paris, musée d'Orsay, Paris 2014.

11 Vörös, 2015, p. 5.

12 « Obscène », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1694, p. 137.



1 Jean-Baptiste Le Prince, *La Crainte*, 1769, huile sur toile, 50 × 64 cm, Toledo, Museum of Arts

à des représentations une action transgressive. Ce faisant, l'obscénité irait à l'encontre du mouvement de régulation des fonctions naturelles engagé dès la Renaissance¹³. Paradoxalement, ces représentations furent aussi produites par la civilisation qui entendait repousser la sexualité aux marges de la vie sociale.

Comme le vocabulaire employé, la perception de ces représentations a constamment varié : le curseur des convenances s'est déplacé suivant les époques, les acteurs, les sujets, les objets et les lieux. Par exemple, Jean-Baptiste Le Prince put exposer au Salon de 1769 une scène de genre représentant une jeune femme dont la chemise est malicieusement retroussée par un mouvement de panique (fig. 1), tandis qu'un portrait dénudé de Madame du Barry fut

¹³ Norbert Elias, *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Bâle 1939 (traduit en français en 1974 sous le titre *La Civilisation des mœurs*).

retiré du Salon suivant¹⁴. En raison du nombre des critères qui entraient en ligne de compte et de la subjectivité de la censure, l'obscénité est difficile à caractériser. Une présomption d'obscénité pesait sur la représentation de la nudité et de l'acte sexuel, mais l'infraction n'était constituée que si l'érotisme l'emportait sur les autres aspects de l'œuvre. Ainsi, de sensuelles figures vêtues pouvaient être jugées plus indécentes que de froides nudités. La visualisation dans un objet d'un comportement humain considéré comme impudique ou immoral était perçue comme dangereuse car, ainsi, elle devenait tangible et légitime, mais aussi transportable, montrable et incitative. De ce fait, les images obscènes furent condamnées et interdites par les autorités politiques, religieuses ou morales. À cet égard, les archives de la police parisienne sont un outil précieux pour appréhender le statut de l'obscénité : en tant qu'autorité de régulation, la police contribuait à définir une ligne entre l'acceptable et l'interdit. Des sondages dans les archives du Châtelet de Paris nous ont ainsi permis d'extraire une centaine de cas en contravention avec les règlements de la police. Quoique transcrites en termes très pudiques, ces mentions inédites permettent souvent de préciser la nature des objets et sujets tombant dans le domaine de l'obscénité. Partant de ces indications, nous avons réuni un corpus d'environ 200 peintures, dessins et reliefs datant de la fin de l'Ancien Régime et mettant en scène des ébats sexuels¹⁵.

Une surveillance faible

Sous l'Ancien Régime, la surveillance de la production artistique dans Paris était confiée à la Communauté des peintres et sculpteurs, également connue sous le nom d'Académie de Saint-Luc¹⁶. En vertu d'une sentence du lieutenant civil de Paris du 19 décembre 1639 qui interdisait la représentation de certaines « nudités », en vigueur tout au long de l'Ancien Régime, la Communauté devait veiller à ce qu'il ne se fît ou débitât aucun ouvrage indécent

14 Christophe Devaureix, *La beauté est toujours reine ? : Bildliche Legitimationsstrategien königlicher Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.*, Baden-Baden 2017, p. 177-178.

15 Les collections publiques conservent peu d'œuvres délibérément obscènes ; la plupart d'entre elles circulent dans le marché de l'art.

16 Jules Guiffrey, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc (1391-1776) », dans *Archives de l'art français : nouvelle période*, 1915, p. 516.

et contraire aux bonnes mœurs¹⁷. Chaque année, les nouveaux directeurs-gardes de la Communauté étaient chargés par le lieutenant général de police

[...] de veiller à ce qu'il ne soit débité dans l'étendue de laditte ville et faubourg et banlieue de Paris aucun ouvrage de laditte profession comme peinture, sculpture, gravure et dorure, diffamant, indécent et contraire à la religion, à l'Etat, aux bonnes mœurs ou de mauvaise fabrique ou qualité¹⁸.

Cette surveillance prenait la forme de visites domiciliaires effectuées en compagnie d'un commissaire de police au Châtelet. La police était régulièrement sollicitée par la Communauté pour réguler l'activité ordinaire des peintres et sculpteurs. Mais, curieusement, elle sollicita peu la police contre les producteurs d'images indécentes. Les directeurs-gardes n'entamèrent vraisemblablement guère de procédures contre les producteurs d'images indécentes. Nous pouvons conjecturer qu'ils tiraient eux-mêmes profit de cette activité illicite, ou bien que les amendes applicables aux contrevenants n'étaient pas assez rentables pour motiver des poursuites. Dans ces deux hypothèses, lutter contre l'obscénité n'aurait pas favorisé les intérêts économiques des membres de la Communauté. Des affaires sensibles furent peut-être réglées en interne, c'est-à-dire sans recourir à la police, mais les archives de la Communauté ayant disparu, il n'est pas possible de l'affirmer¹⁹. En fait, la Communauté surveillait davantage le statut des artistes que leur production²⁰. En 1776, la condamnation du pastelliste André-Joseph Salmon montre que les autorités de régulation étaient préoccupées par le défaut de statut du peintre, et non par l'indécence des

17 Sentence contre les nudités et pour la visite tous les mois, en date du 19 décembre 1639, affichée et publiée aux carrefours de Paris le 24 décembre 1639 par M. de Laffemas (Bibliothèque nationale de France (BNF), Z THOISY-491 (FOL 1) : *Statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maîtres es arts de peinture, sculpture, gravure et enluminure de cette ville et faux-bourgs de Paris. Avec les sentences et arrests rendus en conséquence. Imprimez selon les originaux qui sont dans la chambre de la communauté, estans en charge Pierre Trottier, Jean-Baptiste Guillermin, Jean Ruelle de La Ferté et Jean Brouilly, en l'année 1682. Avec la liste des noms et surnoms des maîtres*, Paris 1682, p. 32-35 ; BNF, ms. 21732, recueil des statuts, ordonnances et règlements publiés en 1698, p. 54 r^o et suivantes ; Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (binha), 8D3146¹, lettres patentes du roi qui approuvent & confirment les nouveaux Statuts de la Communauté des Peintres & Sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc de la ville de Paris. Délivrées le 9 mars 1730 et enregistrées au Parlement le 30 janvier 1738, article XXVIII ; BNF, 4-J-2286, Lettres patentes du roi qui approuvent et confirment les nouveaux statuts de la Communauté et Académie de Saint-Luc de peinture-sculpture de la ville, fauxbourgs et banlieuë de Paris ; avec les Sentences, Arrêts et Reglemens, concernant ladite Communauté. Réimprimés à la diligence de Messieurs Jean-Denis Coullonjon, Jean-Baptiste Chevillon, Pierre Bunele, et Jean-Jacques Adan, Directeurs-Gardes en Charge, Paris 1753, p. 80-82.

18 Cette formule type apparaît au début des procès-verbaux relatifs à la police des métiers (série Y).

19 En comparaison, on connaît deux transcriptions anciennes des registres de la Communauté qui régulent en interne la qualité matérielle de certaines façons en 1724 et 1727 (BINHA, ms. 1016).

20 Maël Tauziède-Espariat, « Les peintres et sculpteurs "sans qualité" : Une population invisible dans le Paris des Lumières ? », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 66/2, 2019, p. 35-62.

images qu'il produisait²¹. S'il avait été utilisé, ce contrôle de la décence des œuvres aurait probablement permis à la Communauté de jouer un rôle plus important dans l'espace de l'art parisien. De cette façon, la Communauté aurait pu définir les normes morales de la figuration tandis que l'Académie royale de Peinture et de Sculpture établissait des normes esthétiques. Ce désintérêt pour la production artistique est révélateur d'une absence de stratégie de la part de la Communauté, et peut-être plus globalement de la faiblesse de cette institution dans le domaine artistique²².

En raison de l'inaction de la Communauté, la police surveillait directement la diffusion des représentations obscènes dans Paris. Le dépouillement des procès-verbaux des commissaires de police au Châtelet de Paris en 1769 et en 1779 révèle que le degré de répression était variable, tout en étant assez faible dans l'ensemble. Avec sept procès-verbaux pour faits d'obscénité, la répression semble plus forte en 1779 qu'en 1769 (deux procès-verbaux), mais ces résultats sont dérisoires par rapport aux centaines d'actes dépouillés²³. Un dépouillement intégral des procès-verbaux sous l'Ancien Régime permettrait d'identifier différents degrés de répression en fonction des périodes ou des quartiers de Paris. Cette augmentation des procès-verbaux à dix années d'écart correspondait peut-être à un effort de moralisation de l'espace public après l'avènement de Louis XVI. Des témoignages contemporains comme celui du baron d'Holbach révèlent que la police parisienne était néanmoins tolérante envers l'obscénité²⁴.

Cette complaisance variait clairement en fonction du type d'objet mis en cause : les livres et estampes étaient soumis à une surveillance beaucoup plus forte que le dessin, la peinture ou la sculpture. Dans le domaine de l'obscénité, la grande majorité des suspects arrêtés par lettre de cachet étaient liés à la création ou à la diffusion d'imprimés contraires aux bonnes mœurs²⁵. Ces incarcérations sans jugement correspondaient à un procédé extraordinaire par lequel l'État pouvait bloquer la diffusion de textes ou d'estampes transgressifs. À l'inverse, les dessins, peintures et sculptures n'étaient pas des multiples : leur circulation était négligeable et risquait donc peu de corrompre les mœurs de la société. Le trouble

21 Procès-verbal du commissaire Dorival, 3 mai 1776, restitution des effets, outils et marchandises saisis à Salmon, notamment « une Femme nue dans une posture indécente » et une *Léda*, éd. par Guiffrey, 1915, p. 123.

22 Maël Tauziède-Espariat, « Talent *versus* argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l'Ancien Régime », *Transversales* 9, 2016, URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Dominants_domines/Mael_Tauziède_Espariat.html [dernier accès : 11.12.2021].

23 Les dépouillements des minutes des commissaires en 1769 et 1779 portent sur environ 140 registres. Seules les cotes suivantes contiennent des procès-verbaux relatifs à l'obscénité : AN, Y//11010 en 1769, puis Y//11413 et Y//11414 en 1779.

24 Paul Heinrich Dietrich d'Holbach, *Éthocratie ou Le gouvernement fondé sur la morale*, Amsterdam 1776, p. 167.

25 Frantz Funck-Brentano, *Les lettres de cachet à Paris : étude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille (1659-1789)*, Paris 1903; Natalis Rondot, « Artistes détenus à la Bastille (1704-1741) », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1882, p. 270-272.

social étant moindre, les peintres ou sculpteurs furent rarement arrêtés. En l'état des connaissances, seuls Jean-Baptiste Ducanel et Jean Diacre furent inquiétés à ce sujet, respectivement en 1716 et en 1732²⁶. Du reste, l'arrestation du miniaturiste Ducanel était certainement motivée par une raison politique : enrayer la propagation d'images obscènes mettant en cause le régent²⁷. L'absence de lettre de cachet jusqu'à la fin de l'Ancien Régime ne signifie pas que la répression devint nulle ; quoique faible, elle était désormais régulée dans le cadre de la procédure ordinaire.

Comme indiqué précédemment, le lieutenant général de police confiait ordinairement les enquêtes aux commissaires de police, et parfois à l'inspecteur de la Librairie lorsqu'il s'agissait d'imprimés. S'ils constataient une infraction, les commissaires perquisitionnaient et dressaient un procès-verbal. Les œuvres d'art étaient alors saisies et empaquetées afin que personne ne pût les voir. Comme les imprimés, elles étaient peut-être détruites mais on sait aussi que des amateurs d'*erotica* mettaient la main dessus, à l'instar du duc d'Orléans qui récupéra en 1784 « une garniture de boutons représentant des figures de Laretin »²⁸. Ces « figures » désignaient des postures sexuelles. Pour comprendre l'emploi de cette formule pudique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, il faut revenir aux origines de l'estampe obscène au début du XVI^e siècle en Italie. Dans les années 1520, Giulio Romano réalisa une série de dessins antiquisants, aujourd'hui perdus, qui représentaient des couples dans différentes positions sexuelles²⁹. Ces dessins furent rapidement imités, puis gravés et imprimés avec les *Sonnets luxurieux* de Pietro Aretino³⁰. Le nom du poète fut durablement associé aux estampes représentant des couples copulant, comme en témoigne encore la parution de *L'Arétin d'Augustin Carrache ou Recueil de postures érotiques* en 1798³¹.

26 Funck-Brentano, 1903 (note 24), p. 184, p. 247.

27 Faroult, 2020 (note 10), p. 106-113.

28 Vincent Milliot, *Un policier des Lumières Suivi de Mémoires de J. C. P. Lenoir, ancien lieutenant général de police de Paris, écrits en pays étrangers dans les années 1790 et suivantes*, Seyssel 2011, p. 655-656.

29 Faroult, 2020 (note 10), p. 97 ; Talvacchia, 1999 (note 8) ; Bette Talvacchia, « Classical Paradigms and Renaissance Antiquarianism in Giulio Romano's "I Modi" », dans *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 7, 1997, p. 81-118 ; Lynne Lawner (éd.), *I modi : the sixteen pleasures, an erotic album of the Italian Renaissance*, Evanston 1988.

30 Paolo Procaccioli, « Dai Modi ai Sonnetti Lussuriosi. Il capriccio dell'immagine e lo scandalo della parola, Italianistica », dans *Rivista di letteratura italiana*, mai/août 2009, p. 219-237 ; Raymond Waddington, *Aretino's Satyr. Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*, Toronto 2004 ; James Grantham Turner, « Profane Love : The Challenge of Sexuality », dans *Art and love in Renaissance Italy*, éd. par Andrea Bayer, cat. exp. New York/Fort Worth, Metropolitan Museum of Art/Kimbell Art Museum, New Haven/New York 2008, cat. 99, p. 200-202 ; James Grantham Turner, « Marcantonio's lost Modi and their copies », dans *Print Quarterly* XXI, décembre 2004, p. 363-384 ; Bette Talvacchia, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton University Press, 1999.

31 Simon-Célestin Croze-Magnan, *L'Arétin d'Augustin Carrache ou Recueil de postures érotiques*, Paris 1798.

À l'issue de l'instruction judiciaire, le suspect était en principe convoqué à l'audience de la chambre de police de Paris, où le lieutenant général statuait sur le délit et rendait une sentence. Par exemple, Jean Diacre fut condamné en 1731 par la chambre de police à une amende de 1000 livres pour avoir vendu et débité des estampes et miniatures représentant des sujets indécents et contraires aux bonnes mœurs³². Un extrait de la sentence fut imprimé et diffusé dans un but dissuasif³³. Si la peine corporelle prévue par la sentence de 1639 ne fut pas appliquée, l'amende représentait tout de même quatre années du salaire d'un ouvrier de l'époque³⁴. La lettre de cachet contresignée par Maurepas quelques mois plus tard suggère que Diacre n'avait pas payé l'amende, ou qu'il continuait à exercer son activité illicite. La médiatisation du procès par l'imprimé et l'intervention du ministre étaient exceptionnelles : cette punition exemplaire fut peut-être une réponse au développement des représentations obscènes, en particulier par le biais de l'imprimé (Diacre était surtout connu comme marchand d'estampes³⁵). En effet, la principale préoccupation du lieutenant général de police dans ce domaine était la surveillance des livres et estampes obscènes³⁶. Il sollicita au moins à trois reprises l'inspecteur de la Librairie entre 1765 et 1773 pour faire saisir des estampes et tableaux contraires aux « bonnes mœurs »³⁷. Dès 1765, l'inspecteur de la Librairie fut confronté à un double problème. D'une part, son enquête mettait en cause un faible nombre de contrevenants. D'autre part, la caractérisation de l'infraction était fragilisée par l'ambivalence des sujets représentés.

L'ambivalence des sujets

Bien que l'obscénité ait été censurée, le législateur ne la définissait pas, peut-être pour la marginaliser. La sentence de 1639 répondait à des faits dénoncés par la Communauté des peintres de Paris, mais sans préciser les motifs susceptibles de

32 Sur cette procédure, voir aussi le procès-verbal du commissaire Charles, 30 octobre 1731. Jules Guiffrey (éd.), « Saisie d'estampes et de miniatures contraires aux bonnes mœurs chez le sieur Jean Diacre, maître peintre », dans *Courrier de l'art* 39, septembre 1883, p. 468-469.

33 BNF, F-21114 (96), imprimé de la sentence de police rendue le 16 mars 1731.

34 Étienne Martin Saint-Léon, *Histoire des corporations de métiers : depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, Paris 1897, p. 443.

35 Maxime Préaud et al. (éd.), *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987, p. 107-108.

36 Wald Lasowski, 2015 (note 8), p. 208-223.

37 BNF, collection Anisson-Duperron, manuscrit français 22121, LXI, pièces 1, 2 et 32. Voir aussi Jean Chatelus, *La condition du peintre à Paris au XVIII^{ème} siècle*, thèse en histoire, Université Panthéon-Sorbonne, 1987, p. 477 et suivantes.

constituer l'infraction³⁸. La police s'appuyait néanmoins sur ce texte vague pour condamner, au gré de l'évolution des mœurs, les représentations obscènes. Signe de sa faible utilisation, la sentence ne fut jamais renouvelée. La description sommaire des œuvres dans les archives de la police suggère que l'interdiction portait sur des représentations dont le caractère obscène l'emportait sur d'autres aspects de l'œuvre. En l'absence de définition légale ou lexicographique, la caractérisation de l'obscénité était soumise à l'appréciation du censeur.

Les dictionnaires du XVIII^e siècle rendent compte de l'ambivalence des « nudités » en citant des exemples tolérables ou non. La frontière entre les deux dépendait de l'appréciation du regardeur : Louis de Jaucourt écrit par exemple qu'« il ne faut pas que les *nudités* puissent faire rougir ceux qui les regardent »³⁹, tandis que Jacques Lacombe évoque « les bornes de la modestie »⁴⁰. Pour Rousseau, la figure nue était moins indécente que celle à demi-vêtue, toutefois son opinion suscita des réactions⁴¹. Comme le rappellent ces opinions, le statut obscène d'une représentation variait selon les contextes. Heureusement, les archives de la police montrent aussi comment ce problème se négociait concrètement. À l'instar du champ littéraire qui distingue le livre licencieux du livre obscène⁴², les procès-verbaux permettent d'établir une « hiérarchie du tolérable » dans les arts visuels. Schématiquement, certaines « nudités » étaient tolérées, d'autres l'étaient plus ou moins, et d'autres enfin ne l'étaient pas du tout. La difficulté est donc principalement de comprendre ce qui rendait possible, au niveau intermédiaire de cette hiérarchie, la monstration d'une œuvre érotique en public. L'enquête menée par l'inspecteur de la Librairie en 1765 permet de préciser quels types de « nudités » étaient tolérés. Sur les trois cas signalés, il apparaît que les estampes de « nudités » trouvées chez le nommé Dulac étaient en fait des morceaux d'académie ; quant au sieur Bligny,

38 BNF, ms. 21732, recueil des statuts, ordonnances et règlements publiés en 1698, p 54 r^o et suivantes : Sentence contre les nudités et pour la visite tous les mois, en date du 19 décembre 1639, affichée et publiée aux carrefours de Paris le 24 décembre 1639 par M. de Laffemas. Dans sa plainte, la Communauté dénonce par exemple ceux qui représentent les gouvernants « sous divers habits & postures scandaleuses, tendantes au mépris, & autres pour corrompre la jeunesse, à l'exemple d'Artein [l'Arétin] ; font ou font faire diverses figures, (p. 54v^o) portraits d'hommes & femmes nues en tout ou en partie, avec des postures lascives & deshonestes, & autres crottesques qui blessent la chasteté, desquelles peintures infames ils trafiquent secrètement & en font venir d'étranges Pays qu'ils vendent et débitent aux Collèges, Hôtels & lieux de difficile accès ».

39 Louis de Jaucourt, « Nudités », dans *Encyclopédie*, vol. 11, 1765, p. 277.

40 Jacques Lacombe, « Nudités », dans *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, 1753, p. 433.

41 Jean-Jacques Rousseau, [Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles], Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève à M. d'Alembert, de l'Académie Française, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, de la Société Royale de Londres, de l'Académie Royale des Belles-Lettres de Suède, & de l'Institut de Bologne : Sur son article « Genève » dans le VII^e volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le Projet d'établir un Théâtre de Comédie en cette Ville. Amsterdam 1762, [3e éd.], p. 228 : « Ne sait-on pas que les statues & les tableaux n'offensent les yeux que quand un mélange de vêtements rend les nudités obscènes ? ».

42 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 1991, p. 17-18.

il vendait bien « des nudités mais ce sont des morceaux d'histoire »⁴³. Lors de la perquisition de leur boutique, les époux Chaizes répondirent avec embarras au commissaire Thiérion que tous les marchands étalaient des « nudités » semblables aux leurs⁴⁴. Et l'inspecteur de la Librairie de conclure que le commissaire « dressa procès verbal de plusieurs nudité qui cependant sont des morceaux d'histoire et d'accademie. Il n'emporta rien à ce marchand, il lui laissa cest tableaux sous caution »⁴⁵. La licence permise sous l'Ancien Régime dépendait donc de considérations éducatives (académies) ou didactiques (scènes mythologiques ou religieuses).

Au XVIII^e siècle, l'Encyclopédie recommandait d'« évite[r] l'obscénité en se servant des expressions consacrées par l'art ou la science de la chose »⁴⁶, mais ce procédé était ancien. Depuis la Renaissance, artistes ou commanditaires pouvaient dissimuler la fonction érotique de l'œuvre derrière des sujets savants (amours des dieux, scènes de martyre...). L'ambivalence de telles représentations entraîna des bévues, par exemple lorsque des policiers saisirent « sous prétexte de nudité » des estampes approuvées par l'Académie royale⁴⁷. De la même façon, la caution savante ne suffisait pas toujours à vaincre la pudeur des contemporains. Ainsi, lors de la vente Crozat de Tugny en 1751, un amateur n'osa pas acquérir un tableau figurant *Danaé* qu'il jugeait « très beau mais par trop indécent »⁴⁸.

L'ambivalence de l'œuvre d'art, constituée d'une représentation qui serait interdite sans la caution d'un sujet autorisé, est à l'origine de ce qu'Alain Guillerme appelle le « système de l'iconographie galante » au XVIII^e siècle⁴⁹. Il s'agit d'un ensemble de signes à décrypter qui conféraient une valeur érotique à une image *a priori* anodine. Grâce à ce système, des scènes de genre étaient tolérées au même titre que des sujets d'histoire, parfois parce qu'on leur prêtait également une valeur édifiante, à l'instar de *La Cruche cassée* de Jean-Baptiste Greuze (Paris, musée du Louvre).

L'exposition au Salon est un autre indicateur pour appréhender le problème de la décence dans les arts visuels. Par exemple, l'auteur des *Mémoires secrets* évoque un petit tableau que l'artiste Jean-Baptiste Le Prince « avait intitulé

43 BNF, collection Anisson-Duperron, manuscrit français 22121, LXI, pièce 2, lettre de M. d'Hémery à M. de Sartine, 14 mai 1765.

44 Archives nationales de France (an), Y/10889, 11 mai 1765, « Procès verbal S. M. [représenté par] le Pr du Roy contre Sr Chaizes, me peintre a cause de tableaux indecens ».

45 BNF, collection Anisson-Duperron, manuscrit français 22121, LXI, pièce 2, lettre de M. d'Hémery à M. de Sartine, 14 mai 1765.

46 « Obscène », dans *Encyclopédie*, 1765, vol. 11, p. 309.

47 Lettre du comte d'Angiviller à Pierre, le 17 novembre 1788. Marc Furcy-Raynaud (éd.), « Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre (deuxième partie) », dans *Nouvelles archives de l'Art français* 22, 1906, p. 245. Voir aussi Jules Guiffrey, « Saisie d'estampes représentant des nudités (1788) », dans *Revue de l'art ancien et moderne*, août 1885, p. 118-119.

48 Vente du président Crozat de Tugny, 10 juin 1751, n°32 : *Danaë couchée sur un lit recevant Jupiter métamorphosé en pluie d'or*, attribué à Nicolas Poussin, vendu 1890 livres à Blondel de Gagny (Lugt 762).

49 Alain Guillerme, « Le système de l'iconographie galante », dans *Dix-Huitième Siècle* 12/1, 1980, p. 177-194.



- 2 Guillaume-Philippe Benoist (d'après Michel-Honoré Bounieu), *Bethsabée au bain*, 1782, estampe gravée à l'eau-forte et au burin, 47,2 × 36,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, DC-19 FOL, planche IV

la crainte, pour masquer le vrai sujet de la composition, dont l'idée licencieuse l'eût fait exclure du salon s'il l'eût annoncée au naturel»⁵⁰. D'après cet extrait, l'intitulé de l'œuvre n'aurait été qu'un prétexte pour exposer une belle jeune femme dont la chemise s'est retroussée dans un moment de surprise (fig. 1). À l'inverse, la *Bethsabée* de Michel-Honoré Bounieu fut refusée dix ans plus tard par le jury du Salon en raison de son indécence⁵¹. Ce refus conféra d'ailleurs une grande notoriété au tableau, qui fut gravé par Benoist pour faire pendant à la fameuse *Suzanne au bain* de Porporati d'après Santerre (fig. 2)⁵². Il est difficile de concevoir qu'un sujet biblique exprimant la pudeur n'ait pas bénéficié d'une tolérance supérieure à celui peint par Le Prince qui évoque plutôt un acte sexuel avorté⁵³. Cette comparaison montre combien le curseur de la décence pouvait varier dans un même lieu à quelques années d'écart.

Bien entendu, toute ambiguïté s'évanouit lorsque l'acte sexuel est le principal sujet de l'œuvre (fig. 3). C'est le cas de cette peinture qui représente l'étreinte d'un jeune couple – sans la caution d'un prétexte mythologique ou médical. En dépit d'un espace exceptionnellement détaillé pour ce type d'œuvre, l'attention se porte d'abord sur les amants dont les corps accouplés occupent tout le premier plan. L'intention érotique d'une telle peinture se manifeste par la beauté des corps enlacés, la sensualité de leur modelé et le moelleux des chairs. Placée au centre de la composition, la pénétration du membre viril dans le sexe féminin confirme cette intention. Ce motif important est redoublé par la langue que le jeune homme s'apprête à introduire dans la bouche entrouverte de sa partenaire. Autour d'eux, les plis du drapé carné sur le lit, la corbeille de fleurs contre la cassolette incandescente ou encore la statue de Priape dont le sexe, en érection lui aussi, est orné d'une couronne de fleurs appartiennent au vocabulaire univoque de l'imagerie érotique. La qualité de cette œuvre est supérieure au reste de notre corpus, certainement parce que le but de l'imagerie obscène résidait moins dans la délectation esthétique que dans la monstration des pratiques sexuelles.

Les compositions sont généralement rudimentaires : le cadrage souligne le caractère sexuel des figures sans détailler leur environnement. Mise en série, la production obscène du XVIII^e siècle apparaît assez pauvre et plutôt répétitive.

50 Mathieu-François Pidansat de Mairobert, « Lettre du 15 septembre 1777 », dans *Les Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*. Republiée dans *L'espion anglais ou Correspondance entre deux milords sur les mœurs publiques et privées des Français*, t. 2, Paris 1809, p. 96-97 et dans *La Revue universelle des arts*, vol. 22, 1865, p. 230.

51 Louis-François Metra (éd.), *Correspondance secrète, politique et littéraire...*, t. 12, Londres 1788, p. 89.

52 Marcel Roux, *Inventaire du fonds français, graveurs du dix-huitième siècle*, t. 2, Benoist le jeune, n°1, Paris 1933. Voir aussi les documents inédits relatifs à la gravure du tableau dans AN, T//514/13, liasse 125.

53 Sur les tableaux indécent refusés au Salon, voir John Augustus Goodman, *A history of artistic practice and the monarchy's crisis of representation at the end of the old regime*, thèse inédite, New York University, 1990, p. 160 ; Guillaume Nicoud, *Une galerie issue des Lumières : la galerie impériale de l'Ermitage et la France de Catherine II à Alexandre I^{er} (1762-1825)*, thèse inédite, EPHE, 2016, vol. 1, p. 113-114, vol. 3, p. 170 (au sujet du *Jupiter et Antioche* de M^{me} Therbusch).



3 Jean-Jacques-François Le Barbier (attrib.), *Un jeune couple qui fait l'amour*, seconde moitié du XVIII^e siècle, huile sur toile, 87,4 × 75 cm, collection particulière (Sotheby's London, 15.02.2018, n°34)



- 4 Boîte ronde en écaille ornée d'une première miniature peinte sur le couvercle, signée Rocher, datée de 1787, représentant le portrait en buste d'une *Jeune femme à la robe bleue*, et d'une seconde miniature peinte dans le fond, représentant une *Scène érotique*, 7,5 cm, collection particulière

En s'appuyant sur ce corpus et sur les descriptifs de la police, l'iconographie découle principalement de trois sources d'inspiration : la vie quotidienne, l'Antiquité et la littérature licencieuse. Les images mettent souvent en scène des contemporains (seuls, en couple ou en groupe) qui se livrent à différentes activités sexuelles de façon stéréotypée : accouplement, masturbation, voyeurisme, fellation et parfois sodomie. La contemporanéité de ces représentations était exprimée par le costume des figures et parfois le décor intérieur : ces éléments renvoyaient peut-être le consommateur à sa propre identité, généralement celle d'un riche citadin. Cette production fonctionnerait alors comme le genre cinématographique du « porno amateur » dans lequel l'espace familial devient celui de la projection du fantasme. On peut suivre ce processus grâce à de petites boîtes ornées de peintures qui représentent des personnages familiers dans deux postures bien distinctes. Dans ce cas, le couvercle de la boîte est orné d'un portrait mondain tandis que le fond figure le modèle dans une posture sexuelle (fig. 4). L'association dans un même objet du portrait et de la figure dénudée laisse à penser que la jeune femme portraiturée ici est aussi celle qui a été peinte en train de se masturber avec un polochon en observant le portrait et la lettre de son amant. On peut ainsi imaginer que cet amant était aussi le possesseur de la boîte et que ces peintures exprimaient son propre fantasme.

Parmi ces représentations donnant à voir le quotidien, l'intimité féminine est une thématique importante. Ainsi, de nombreuses images visualisent le thème de la toilette intime⁵⁴. Dans notre corpus iconographique, la figure féminine

⁵⁴ Dorothée Lanno, « Les scènes de l'intimité domestique dans les arts figurés en France (1780-1815) », thèse en histoire, Université de Strasbourg, 2017.

apparaît généralement en position assise les jambes écartées sur une chaise ou un bidet, munie d'un linge pour se laver le bas-ventre. Les archives de la police confirment le succès du thème du « bidet » qui met en scène une femme faisant un bain de siège. Ces scènes peuvent être associées à la pratique complexe de la toilette, qui était un moment hygiénique et social important dans la vie des élites⁵⁵, mais aussi à l'activité des prostituées. Comme « la pisseuse » en vogue au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, la toilette intime est doublement obscène en ce qu'elle renvoie à la fois au sexe et au sale.

Depuis la Renaissance, l'Antiquité constituait bien sûr une source d'inspiration importante de l'imagerie obscène, constamment vivifiée par de nouvelles découvertes archéologiques. Parfois, les motifs antiques se mêlent aussi à l'espace familial, par exemple lorsque des satyres ou des nymphes fornicent avec des figures vêtues en costume contemporain. La tolérance envers la mythologie disparaissait lorsque l'œuvre représentait explicitement l'acte sexuel. Ce fut par exemple le cas d'un « Priape en action avec une nymphe » saisi chez le stucateur Manciaux-Chevalier en 1779⁵⁶. L'imagerie obscène se nourrissait aussi de la littérature licencieuse. En dehors des estampes pour illustrer ces textes, certains thèmes littéraires investissaient d'autres supports. Par exemple, la « petite miniature sous glace représentant le rossignol » saisie chez le peintre Louis-Denis Ferry évoque sans doute un conte grivois attribué à Jean de La Fontaine⁵⁷. Nous ignorons quelle était la composition de cette peinture, mais une estampe de Bernard Picart illustrant ce conte laisse peu de doute sur le caractère obscène d'une telle représentation. Les jeunes amants y apparaissent dénudés et allongés sur un lit au moment où ils sont surpris par les parents de la jeune Catherine : celle-ci somnole en tenant dans sa main gauche un oiseau – « le rossignol » – qui se dresse au niveau de l'entrejambe de Richard⁵⁸. Une autre vignette, gravée par Noël Le Mire d'après un modèle de Charles Eisen pour l'édition dite « des fermiers-généraux », illustre le même moment du récit de façon moins métaphorique⁵⁹. Dans le premier état, au lieu de masquer pudiquement le bas-ventre de Richard, la main de Catherine tient son sexe en érection⁶⁰.

55 Cat. exp. Paris, 2015 (note 10), p. 79-121.

56 AN, Y//11413, 17 mars 1779, procès-verbal de perquisition chez le s[ieur] Chevalier.

57 AN, Y//11413, 17 février 1779, procès-verbal de perquisition chez Louis-Denis Ferry.

58 *Impostures innocentes, ou Recueil d'estampes d'après divers peintres illustres [...] par Bernart Picart, dessinateur et graveur avec son éloge historique et le catalogue de ses ouvrages*, Amsterdam, chez la veuve de Bernard Picart, 1734, p. 4 du catalogue : « Le Rossignol, Conte, gravé en 1717, quoiqu'il n'ait paru qu'en 1727 ». L'estampe est aussi parue dans Pierre-François Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, Paris 1789 (seconde édition), t. 2, p. 89.

59 BNF, Manuscrits, Rothschild 925, *Contes et nouvelles en vers*, Par M. de la Fontaine. A Amsterdam [Paris]. M.DCC.LXII [1762], vol. 2, p. 295-305 (les trois états de la vignette sont reliés dans le volume).

60 Le tome 14 de l'*Inventaire du fonds français des graveurs du XVIII^e siècle* ne mentionne qu'un seul état de cette vignette (Noël Le Mire, p. 146, n°292). Une édition falsifiée des *Contes* des fermiers-généraux est illustrée par des vignettes dont la composition est inversée par rapport aux originaux de Le Mire. La signature d'un certain « Ludovicus Boily » remplace celle de Le Mire en bas à droite de la vignette du « Rossignol » ; l'*Inventaire du fonds français des graveurs du XVIII^e siècle*, tome 3, p. 62, n°8 attribue ces imitations à « Charles-Ange Boily ». Nous n'avons pas trouvé de version obscène de cette illustration.

Il semble donc que la miniature saisie ayant pour sujet un « rossignol » représentait plus ou moins crûment un conte centré sur le sexe du jeune Richard.

Un objet élitaire

La tolérance dont bénéficiait une partie de l'imagerie obscène tenait à l'ambivalence de l'iconographie, mais aussi à la nature élitaire des objets qu'elle ornait. En dépit parfois de leur caractère fruste, les peintures, sculptures et dessins indécents étaient des objets de luxe ou demi-luxe consommés par les élites de l'époque. Les procès-verbaux de la police révèlent l'existence d'artistes méconnus pour qui cette production était sans doute une source de revenus lorsque le talent faisait défaut. Selon leurs déclarations, ces petits maîtres fabriquaient ou réparaient les objets incriminés pour des aristocrates et des célébrités. D'autres artistes, beaucoup plus célèbres (François Boucher, Pierre-Antoine Baudouin, Jean-Honoré Fragonard...), réalisèrent aussi des peintures licencieuses sans encourir les poursuites de la police. La solidité de leurs réseaux et l'installation de leurs ateliers dans des résidences royales les mettaient à l'abri des perquisitions de la police, mais on sait qu'ils travaillaient également pour quelques privilégiés.

Les perquisitions chez les artistes et les marchands avaient pour objectif d'empêcher le commerce des œuvres obscènes et non leur fabrication : contrairement aux ustensiles des peintres et sculpteurs « sans qualité » (travailleurs non déclarés), ceux des artistes pornographes n'étaient pas saisis par la police. Pourquoi une telle tolérance envers eux ? Le fait que l'inspecteur de la Librairie n'ait pas d'homologue dans le domaine des beaux-arts⁶¹, ainsi que la rareté des textes condamnant les dessins, peintures et sculptures obscènes suggèrent que ces objets étaient perçus comme peu dangereux pour la société⁶². À la différence de l'estampe obscène multipliée mécaniquement, et de certaines sculptures en terre cuite et en cire reproduites au moule, les autres représentations étaient uniques et donc peu répandues. Leur coût, probablement plus élevé, restreignait aussi la consommation à une clientèle limitée, à la fois aisée et affranchie de certains interdits moraux. Les productions de ce type étaient donc tolérées

61 L'administration de la Librairie contrôle, en collaboration avec la police, le marché de l'imprimé (livre, estampe) en France. Les archives du 7^e bureau de la lieutenance générale de police (sciences et arts libéraux) ne mentionnent pas de cas de pornographie dans les beaux-arts (BNF, Arsenal, ms.-10294-10319).

62 Le sujet n'est pas abordé dans les textes juridiques, et seulement de façon périphérique par les moralistes. Voir principalement Jean Croiset, *Parallèle des mœurs de ce siècle et de la morale de Jésus-Christ*, t. 1, Lyon 1727, p. 209 et suivantes ; Antoine-Augustin Bruzen de La Martinière, « De l'obscénité dans les poètes & dans les peintres », dans *Introduction générale à l'étude des sciences et des belles-lettres en faveur des personnes qui ne savent que le françois*, La Haye 1731, p. 243-251 ; R. P. Lafue, « Ode sur les Tableaux indécents », dans *Mercure de France*, novembre 1740, p. 2468-2472.

parce qu'elles ne pouvaient corrompre les mœurs des couches les plus basses et les plus nombreuses de la population.

La relation du comte d'Angiviller aux représentations obscènes rend compte du statut variable des objets en fonction du public susceptible de les voir. En tant que directeur des Bâtiments, d'Angiviller demanda au début de son ministère à Joseph-Marie Vien, ordonnateur du Salon, d'en éliminer les ouvrages « indécens [et] licencieux »⁶³. En tant que particulier, il commandait au même moment à Vien un tableau érotique pour son usage privé⁶⁴. La contradiction entre ces deux attitudes avait d'ailleurs contraint son prédécesseur, le marquis de Marigny, à renoncer à l'installation de son cabinet de « nudités » dans l'hôtel de la direction des Bâtiments du roi à Paris⁶⁵. Partant, l'obscénité changeait de statut en fonction de l'objet – le multiple était plus contrôlé que l'œuvre unique – et du lieu – l'espace public était plus contrôlé que l'espace privé. La *Bethsabée* de Bounieu, déjà mentionnée (fig. 2), entra sans heurts dans la collection particulière du duc de Chartres (futur Philippe-Égalité) après avoir été exclue du Salon où la nudité de la figure féminine aurait choqué le jury⁶⁶.

Afin de ménager la pudeur du public, les représentations obscènes étaient souvent cachées dans des dispositifs qui témoignent du goût de certaines élites pour les convenances et leur transgression. Ces dispositifs spatiaux ou visuels jouant sur le format et l'imbrication joignaient la nécessité de cacher un objet « contraire aux bonnes mœurs » au plaisir de la divulgation. Comme dans le roman licencieux, ils déterminent une montée progressive de l'excitation jusqu'à la découverte de la scène obscène. Bien que surreprésentés dans la littérature des Lumières par rapport à la réalité architecturale, la petite maison, le boudoir ou le cabinet étaient des espaces réduits, d'accès restreint et dédiés aux plaisirs⁶⁷. La décoration de ces espaces avec des œuvres d'art destinées à exciter les désirs est un lieu commun de la littérature ; néanmoins, cette concentration des « indécences » dans certains espaces ne peut être confirmée par les archives car la prise des œuvres d'art est généralement sommaire, quand celles-ci n'ont pas tout simplement été déplacées pour faciliter l'inventaire mobilier.

63 Louis Petit de Bachaumont, « Lettre II. 23 septembre 1775 », dans *Lettres sur les peintures, sculptures et gravures de Mrs. de l'Académie royale...*, Londres 1780, p. 193.

64 Joseph-Marie Vien, *Jeune femme attendant son fiancée*, 1777, huile sur toile, 100 x 135 cm, vente Sotheby's New York, 01/02/2018, lot 51.

65 Christophe Henry, « Un cabinet ministériel de nudités savantes », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, vol. 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 64-75, mis en ligne le 15 octobre 2018
URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598> [dernier accès : 11.12.2021].

66 L'exclusion de cette peinture indécente (aujourd'hui dans une collection particulière) suscita de nombreux commentaires, voir par exemple : Barthélemy-François-Joseph Mouffle d'Angerville, *Note sur le tableau de Bethsabée par mr. Bounieu*, 17 septembre 1779 (BNF, Deloynes, XXXIV, 926) ; Mammès-Claude-Catherine Pahin de La Blancherie, *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, 30 décembre 1779, p. 61.

67 Fabrice Moulin, « Architectures du désir », dans *Embellir, bâtir, demeurer. L'architecture dans la littérature des Lumières*, Paris 2017, p. 338-380.

- 5 Jacques-Antoine Vallin,
*Ébats amoureux d'un couple
dans une chambre*, seconde moitié
du XVIII^e siècle, huile sur carton
dans un coffret en cuir, 19 × 23,5 cm,
collection particulière



L'analogie opérée par la littérature et l'architecture entre l'espace clos et l'espace du plaisir convient également à de petits objets comme les boîtes. À l'exemple de celles dont le couvercle cache une scène d'onanisme féminin (fig. 4.) ou un accouplement (fig. 5), d'autres boîtes, tabatières ou boîtiers de montres superposent une miniature anodine et une « indécence » connue des seuls initiés. Cette juxtaposition d'images est anciennement connue dans la gravure : le graveur crée un premier état faisant apparaître le caractère érotique d'une figure – la « découverte » – avant de tracer un état définitif décent dans lequel la figure est « couverte » par des vêtements ou tout autre motif⁶⁸. Les deux états de l'estampe du « Rossignol » gravée par Le Mire, citée précédemment, illustrent aussi ce procédé : la main de Catherine couvre le sexe de Richard dans le second état.

Un dispositif semblable est attesté dans la peinture. Le cas le plus connu est celui des trois paires de tableaux commandées par Pierre-Paul-Louis Randon de Boisset à François Boucher⁶⁹. À l'origine, *La Gimblette*, *L'Enfant gâté* et *Le Bain de pieds* recouvraient respectivement *La Femme qui pisse*, *La Jupe relevée* et *Le Bidet*⁷⁰. Il existe aussi des dispositifs moins sophistiqués dans lesquels l'image du dessus n'a pas de lien direct avec celle qu'elle cache⁷¹. Au contraire, une seule

68 Raymond-Josué Seckel, « Le voilé/dévoilé », dans cat. exp. Paris, 2007 (note 8), p. 105.

69 Cat. exp. Paris, 2015 (note 10), p. 108. Voir aussi Jörg Ebeling, *Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, thèse inédite, Philipps-Universität Marburg, 2012, p. 105.

70 Les tableaux intitulés *La Gimblette* et *L'Enfant gâté* sont conservés à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe ; *Le Bain de pieds* est conservé dans une collection particulière. Les « couvertes » correspondantes sont également dans une collection particulière, à l'exception du *Bidet* qui semble perdu.

71 Voir par exemple, Christie's London, 08/07/2016, n°193, *L'Enfance de Jupiter* (dessus), estampe de Schelke Adamsz. Bolwert d'après Jacob Jordaens ; entourage de Jacques-Antoine Vallin, *Le Culte de Fascinus* (dessous), huile sur toile, 43,2 x 55,4 cm.

image peut renvoyer au même motif, vu sous un angle différent au recto et au verso. Ainsi, il suffit de retourner le panneau de la *Nonne en prière* qui se trouvait dans la « petite garde-robe » de la propriété suédoise de Carl Gustaf Tessin pour voir qu'elle dévoile ses fesses au voyeur, ici la vieille religieuse au second plan à laquelle le regardeur est identifié⁷². Le dispositif le plus connu est néanmoins celui du rideau placé devant le tableau⁷³. Dans l'estampe *La Petite toilette*, gravée d'après Moreau le Jeune, le mur du cabinet situé derrière le jeune homme à sa toilette comprend deux petits tableaux horizontaux dissimulés par des rideaux⁷⁴. À gauche, la position allongée de la figure féminine ne laisse pas vraiment de doute sur la nature de la scène qu'on a voulu masquer : il s'agit d'une Danaé, d'une Vénus ou encore d'une posture sexuelle profane. La sculpture connaît également des dispositifs de dissimulation. Un sujet en ronde-bosse désigné dans plusieurs procès-verbaux sous le nom de « vinaigrier » en est peut-être un exemple. Le sujet n'est pas clairement identifié, mais il fait écho à un conte de La Fontaine qui relate comment un cuvier est fait cocu par sa femme pendant qu'il nettoie son tonneau⁷⁵. Le sujet renvoie peut-être aussi à des allégories moralisantes dans lesquelles la femme séductrice est cachée dans un tonneau⁷⁶. Abri d'une sexualité malhonnête, le fût du tonneau est également le refuge d'un couple adultère dans une estampe cocasse dans le goût de Léonard Gaultier⁷⁷. Il est donc possible que le « vinaigrier » désigne un groupe sculpté dont les ébats sont dissimulés par un tonneau escamotable.

De tels dispositifs étaient peut-être moins utiles pour les dessins car ceux-ci étaient conservés à l'abri des regards dans des portefeuilles. Ces dispositifs d'occultation/divulgateur cachaient l'obscénité aux yeux du public non averti, tout en renforçant le sentiment de jouissance du voyeur en présence de l'image dissimulée. Pour les mêmes raisons, l'image émoustillante est généralement de petit format, ce qui la rendait facile à dissimuler⁷⁸. De là vient aussi l'expression de « petit tableau » pour désigner une œuvre dont le sujet ne méritait pas l'attention des connaisseurs, en raison de sa faible qualité plastique ou de l'absence d'idée forte dans la représentation (par exemple, une posture sexuelle). Sous ces

72 Œuvre de Martin van Meytens, vers 1731, huile sur cuivre, 31 x 28 cm, Stockholm Nationalmuseum, NM 7036. Voir *Un Suédois à Paris au XVIII^e siècle. La collection Tessin*, éd. par Guillaume Faroult, Xavier Salmon et Juliette Trey, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2016, p. 196-197.

73 Ebeling, 2012 (note 68), p. 106-107.

74 Pietro Antonio Martini (d'après Jean-Michel Moreau le Jeune), *La Petite toilette*, 1777, estampe, 460 x 355 mm, dans *Le Monument du costume*, Londres, British Museum, inv. 1925, 0114.28.

75 Jean de La Fontaine, « Le Cuvier », dans *Œuvres complètes*, Paris 1991, p. 875-877 ; David Adams, *Book Illustration, Taxes and Propaganda: the Fermiers-Généralx edition of La Fontaine's Contes et nouvelles en vers of 1762*, Oxford 2006.

76 *Le temps des libertinages*, éd. par Pierre Kurczewski, cat. exp. Rennes, musée des Beaux-Arts de Rennes, Rennes 2014, p. 17-19 (Léna Widerkehr, François Coulon).

77 Je remercie Vanessa Selbach grâce à qui j'ai eu connaissance de cette *Facétie d'un qui pensant percer un mui de vin le trouva vide et sa femme dedans que le valet perçoit* (Paris, musée Louvre, Arts graphiques, collection Rothschild).

78 Wald Lasowski, 2015 (note 8), p. 154-157.

différents angles, la peinture obscène bénéficiait d'une place à part dans les arts visuels de l'Ancien Régime, une sorte de « mauvais genre » dont la transgressivité séduisait une partie des élites.

Le statut variable des représentations obscènes

En forme de conclusion, certaines représentations sexuelles étaient placées hors du rang des beaux-arts par des censures morales et juridiques en raison de leur caractère délibérément obscène. Concrètement, la caractérisation de l'image indécente variait en fonction du sujet de l'œuvre, de sa représentation (plus ou moins ouvertement érotique), du lieu d'exposition (Salon, bordel, petit cabinet...), de l'observateur (policier, journaliste, moraliste...) ou encore du détenteur (artiste, commanditaire...). Cette mobilité du statut de l'obscénité visuelle connaît néanmoins un point de fixation : elle était tolérée dès lors qu'elle restait hors de la vue du grand public. Pour cette raison, les objets d'art uniques (peintures, sculptures ou dessins) bénéficiaient d'une tolérance plus grande que les imprimés. Cette censure ambivalente contribue à construire une catégorie de la représentation à part, délimitée par l'interdit, avec des motifs et des implications morales propres. Les images témoignent d'un attrait du regardeur pour ce qui est secret (sexualité, en particulier celle des religieux ; intimité féminine), non seulement dans l'iconographie mais aussi dans l'objet lui-même, avec des dispositifs de dissimulation.

Comme l'a souligné Jean-Marie Pontévia au sujet de l'érotisme, l'obscénité du XVIII^e siècle incarnait aussi une fantasmagorie occidentale à prédominance hétérosexuelle, où la figure principale était féminine⁷⁹. L'iconographie cristallise en effet un intérêt pour la beauté, l'anatomie et les pratiques féminines. L'homme bénéficie d'un intérêt plastique similaire, mais il est moins souvent figuré, ou de façon accessoire. La relation à l'objet suppose d'ailleurs une figure féminine captive du regard d'un voyeur masculin. Dans une perspective transhistorique de la pornographie, la question d'une domination sexuelle et sociale se pose déjà dans cette iconographie : l'image semble principalement à l'usage d'une élite masculine.

La conversion des fantasmes en marché par le truchement de nouveaux médias a transformé au XIX^e siècle l'image pornographique élitaire en un phénomène de masse dont les propositions ne cessent de se diversifier aujourd'hui⁸⁰. Pour autant, une partie de cette culture visuelle se nourrit des représentations d'un XVIII^e siècle vivifié par le retour à l'antique. À la faveur de la mythologie,

79 Jean-Marie Pontévia, *La peinture, masque et miroir. Écrits sur l'art et pensées détachées*, Bordeaux 1984, p. 121-129. Voir aussi Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », dans *Oxford Journal* 16/3, automne 1975, p. 6-18.

80 Gert Martin Hald et Aleksandar Štulhofer, « What Types of Pornography Do People Use and Do They Cluster? Assessing Types and Categories of Pornography Consumption in a Large-Scale Online Sample », dans *The Journal of Sex Research* 56, 2016, p. 849-859.

le rapt (Perséphone, Ganymède...), la zoophilie (Léda et le Cygne, Égine et l'Aigle...) ou encore l'inceste faisaient déjà partie du corpus pornographique du XVIII^e siècle. Avant même les écrits de Sade, l'hagiographie des martyrs a aussi pu nourrir un imaginaire sexuel violent (Sébastien, Agathe, Catherine...) toujours présent (BDSM) et représenté.