
Les figures de l'auteur-escroc chez Paul-Alexis Blessebois dit Pierre Corneille Blessebois (1646 ?-1697 ?)

Sophie Houdard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/3356>

DOI : 10.4000/ccrh.3356

ISSN : 1760-7906

Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 2 avril 2007

Pagination : 141-159

ISSN : 0990-9141

Référence électronique

Sophie Houdard, « Les figures de l'auteur-escroc chez Paul-Alexis Blessebois dit Pierre Corneille Blessebois (1646 ?-1697 ?) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 39 | 2007, mis en ligne le 10 octobre 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/3356> ; DOI : 10.4000/ccrh.3356

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Les figures de l'auteur-escroc chez Paul-Alexis Blessebois dit Pierre Corneille Blessebois (1646 ?-1697 ?)

Sophie Houdard

Pourquoi fouler aux pieds les hommes
 Parce qu'ils n'ont ni feu ni lieu ?
 Les plus fameux anges de Dieu
 Furent jadis ce que nous sommes.
 La puissance et l'autorité
 Donnent-elles l'intégrité ?

Pierre Corneille Blessebois, *Le Zombi du Grand Pérou*, 1697.

- 1 Pierre Corneille Blessebois¹ fait partie de ces auteurs libertins-satyriques qui « déplacent » la poésie, le récit de soi et la comédie² pour les mettre en action, comme dans son *Rut ou la pudeur éteinte*³, au sein d'une prison-foutoir. Le récit autobiographique et la pastorale y dégringolent de leur dignité littéraire et allégorique pour laisser place au corps, à la violence, à la sexualité la plus débridée, comme l'avait fait avant lui l'infâme Claude Le Petit. Introuvable dans les histoires littéraires, il reste *inclassable et déclassé* dans l'historiographie ; conservée pendant longtemps à l'Enfer de la Bibliothèque Nationale, son œuvre est non seulement obscène, mais rétive au classement, née d'une hybridité générique totale, comme si Blessebois souscrivait, en cette fin du XVII^e siècle, à un *état de crise* des lieux et des formes littéraires. Ainsi le mélange entre fiction et histoire, que pratique par ailleurs, et abondamment, la nouvelle historique, est chez lui de l'ordre d'une confusion radicale. Blessebois participe de ce « temps du vertige » analysé par René Démoris dans son *Roman à la première personne*⁴, quand le narrateur raconte ses aventures en démythifiant la correspondance désormais installée entre roman et désir et détruit, par le recours massif à l'obscénité, la double nécessité de la fiction romanesque et du désir.
- 2 Cette dimension est assumée dans des interventions de l'auteur qui joue avec un lieu commun de la littérature comique (que l'on songe, par exemple à l'une des *Satyres* de

Regnier)⁵, celui du *livre bâtard*, *fils de putain* sans filiation légitime radicalisé dans l'image d'une production avortée⁶ dans la culbute sexuelle, selon une écriture « foutue », dans tous les sens du terme. Blessebois ironise sur cette origine infâme des *gueux* qui, selon le jésuite Garasse, désigne les libertins comme bâtards, « gueux reparez » qui cachent leur naissance infâme. De ce point de vue, il trouverait sa place dans l'ouvrage que Jacques Berchtold a consacré aux *Prisons du roman*⁷ quand il observe le rôle des pseudo-mémoires de Courtilz de Sandras écrits durant son séjour à la Bastille (1695), où la part d'aventures augmente jusqu'à conférer au récit un statut véridictionnel équivoque, pour des personnages à l'origine sociale obscure, ce qui produit non seulement une désidéologisation de l'Histoire politique, mais révèle surtout son incohérence fondamentale.

- 3 Blessebois, auteur ? difficile à dire et à assumer, comme on le fait à tort depuis le début de cet article, tant il dessine la figure d'un *auteur escroc* qui usurpe une place et cache son vrai nom, son vrai statut, pour assumer seulement les traits fictifs d'un prisonnier, d'un galant persécuté, ou les deux ensemble, réunis dans un alliage improbable. De toutes façons l'escroc vit mal de sa plume, il appartient à une nouvelle classe d'auteurs dans une situation financière précaire, bien différente de la figure historiographique idéalisée de l'écrivain du Grand Siècle. Pionnier peut-être de ces « hommes infâmes » dont Michel Foucault avait entrepris de dresser la bibliothèque, Paul-Alexis Blessebois, dont les historiographes ont tenté de reconstituer l'existence⁸, n'apparaît pas seulement dans les registres d'écrou, c'est un écrivain obscur qui raconte à la première personne, et avec excès, la bassesse, la vilénie d'un personnage, dont il est tour à tour l'artisan ou la victime, et où il gagne, comme l'écrivait Foucault, « à proportion de sa médiocrité même, une sorte de grandeur effrayante et pitoyable »⁹. L'écriture construit la légende stupéfiante d'un homme sans nom propre fixe, doté d'une énergie qui ne peut laisser aucun lecteur à l'abri d'une fascination inquiète et déroutée. Auteur obscur de sa propre légende, Blessebois (ne) raconte (que) la vie du personnage « Blessebois », souvent cité, dans l'équivoque assumée du réel et de la fiction, sans qu'on puisse appréhender autre chose qu'une existence tissée de mots et mise en textes, d'autant plus vraie et plus réelle, qu'on a paradoxalement de la difficulté à la rapporter à des traces documentaires fiables. Chercher le *vrai Blessebois* sous le nom qu'il se donne pour écrire et sous les aventures où il se raconte, ne revient donc pas à découvrir un homme¹⁰, mais à tenter de recoller les bribes éparses d'une *existence reçue* qui n'a pas l'infamie grandiose d'un futur Cartouche, mais qui s'est construite une figure à sa mesure, sans cesse fuyante, celle du voleur et du récidiviste et dont un Genet sera l'héritier.
- 4 Il faut donc prendre en compte ce statut d'une littérature *déclassée*, produite par un homme qui a fait de nombreux séjours en prison, avant d'être envoyé aux galères, puis dans les plantations de la Guadeloupe où il est déporté comme beaucoup de galériens. On y perd sa trace après un dernier procès où il est (s'il s'agit du même) condamné à la pendaison par contumace. Si la prison est « un élément fédérateur de la culture dissidente » de l'âge moderne¹¹, elle implique des dispositifs d'écriture spécifiques, un usage de formes excentriques¹² dont il faut évaluer la puissance d'action, car les formes déclassées d'écrivains emprisonnés ou de prisonniers devenus écrivains ne relèvent pas seulement d'une poétique des genres, mais d'une pragmatique spécifique qu'il faudra évaluer.

De Pierre-Corneille à la corneille : la fable d'un nom de plume

- 5 Paul-Alexis Blessebois se serait inventé un nom qui insiste parfois sur sa noblesse, *De Corneille*, et sur la confusion possible avec le tragédien réputé Pierre Corneille. Les difficultés d'identification de Blessebois-auteur appa-raissent dès sa découverte en 1829 quand Charles Nodier met la main sur son dernier ouvrage, paru anonymement, le *Zombi du Grand Pérou*

Il est probable que ce Corneille Blessebois n'a jamais existé que dans ses livres. Blessebois n'est guère qu'un attribut du nom de la corneille, comme *grolle* ou *Croulebois*, l'instinct des oiseaux à gros becs les portant à frapper violemment les branches et le tronc des arbres sur lesquels ils se reposent. Peut-on imaginer d'ailleurs, qu'un homme, si éhonté qu'il fût, se soit permis d'attacher son nom tout entier aux polissonneries éhontées des *Œuvres satyriques*¹³.

- 6 Corneille Blessebois n'a jamais existé, et son nom ne serait qu'un attribut de « la corneille », qui serait elle-même le chiffre où se perdrait le nom propre, pour le nom de « personne ». Dans ce déni d'existence, Nodier repère – fût-ce au prix d'une rationalisation morale – un obscur et complexe travail de désignation et d'appropriation singulière du « nom d'auteur ». On peut rapprocher cette intuition de la définition fournie par Maurice Laugaa du mot de « pseudonyme », qui permet de restituer sous la traduction courante du terme, « qui porte un faux nom, au faux nom »,

[...] une formule où s'efface l'inertie négative du prédicat et qui restitue la force énonciative : « celui qui ment quand à son nom, celui dont le nom est menteur », ou mieux à la façon d'une enseigne, exhibant et cachant sa lettre : « Au nom menteur »

¹⁴.

- 7 La formule, ainsi mise au jour, insiste sur le fait que mentir tient du « refus du Nom comme origine pour un *Je*, et comme substitution à ce nom antérieur d'une énonciation du *Je* »¹⁵. Mentir, chez l'écrivain sans famille littéraire, est le signal d'une résistance à l'« origine » et le moyen de se constituer en personne qui s'énonce autonome et sans lien. Si les dictionnaires que nous connaissons aujourd'hui voient dans le pseudonyme une liberté du sujet qui se différencie (par exemple « en écrivain ») en dissociant la totalité de la personne selon une liberté éthique, le mensonge dont fait preuve Blessebois a une origine plus infamante, non seulement parce qu'il est de l'ordre du mensonge, mais aussi parce que le sujet n'a pas de droit sur son nom, celui-ci ne relevant pas de la liberté individuelle du sujet. Blessebois est donc à la fois un imposteur et un menteur : il pille le nom de Pierre Corneille et joue, comme le montrent certaines éditions, à duper, à « faire croire », à en « imposer »¹⁶. Il emprunte, sans son accord, le nom d'un auteur vivant jusqu'en 1684, soit pour usurper sa réputation (pour les tragédies sérieuses) soit pour la renverser (pour les œuvres obscènes). Blessebois se fabrique ainsi un *nomen alium*, en se construisant une identité à partir du nom de Pierre Corneille, mais aussi, selon une série variable de pseudonymes, un *nomen fictum*.

- 8 Le pseudonyme Pierre [de] Corneille Blessebois, décliné selon des dispositions diverses¹⁷, joue à l'intérieur d'une zone de turbulences dans laquelle entrent à l'époque les dénominations propres et les flottements qui concernent les termes de prénom, nom propre, surnom. L'opération substitue en tous cas à la sacralité du nom de baptême, un autre prénom ou surnom, doté d'une dignité littéraire plus grande, nom d'une famille où prend place l'imposteur, pour se créer une famille mixte (la sienne Blessebois et celle de

l'autre Corneille), tandis que Corneille et Pierre sont aussi, séparément, des prénoms, eux-mêmes instables qui entraînent une série de propositions ou de confusions où des éditeurs modernes ont été piégés¹⁸.

- 9 Mais la Corneille est aussi le nom d'un corvidé que les textes ne cessent de mettre en scène, jusqu'au dizain final, qui boucle l'ultime *Zombi du Grand Pérou* par l'image d'une corneille pendue

Celui qui peut me faire injure
 Pour m'être un peu trop récréé
 Sait fort bien que Dieu m'a créé
 Et qu'il aime sa créature ;
 Quand il serait aussi mauvais
 Qu'il a de douceur et de paix,
 Il consulterait son oracle.
 Mais enfin si l'on pend ma chair,
 Messieurs, sera-ce un grand miracle
 De voir une corneille en l'air ?¹⁹

- 10 Le poème final est une fausse fin où le criminel condamné tire sa révérence en abandonnant son corps de plume(s) à ses juges. Le dizain de la Corneille pendue désacralise l'exercice du droit, les jugements de la justice, mais aussi toute enquête qui prétendrait savoir qui est et où est, « Pierre-Corneille Blessebois » *alias* de « Monsieur de C. » qui raconte l'histoire. En passant de « Monsieur (de) Corneille » à « La Corneille », Blessebois pratique une sorte de larcin au carré, pour une usurpation doublement assumée, comme le montre le renvoi implicite à la fable du geai, du choucas ou de la corneille (la *cornicula superba* des isopets médiévaux), ce corvidé rendu célèbre depuis la tradition ésoptique et que la Fontaine reprend dans la fable du *Geai paré des plumes du paon*. En fait, c'est une double tradition du plumage usurpé qui est derrière la fable de la corneille pendue et que l'on peut résumer comme suit : une tradition empruntée aux fables de Phèdre (le *Geai* prend les plumes du paon et se fait chasser par les paons et par les siens) et une tradition ésoptique dite du *Roi des oiseaux* où c'est un corvidé qui emprunte à tous les oiseaux leurs plumes pour se faire roi, mais qui se retrouve tout nu, quand les oiseaux reprennent leur bien. Chez Blessebois, la fable ne fait pas la satire de la vaine gloire du geai justement puni. Il renvoie au contraire *l'identité* et la place sociale à l'exercice d'une usurpation généralisée. Blessebois *est une Corneille*, une identité d'emprunt qui se refuse au crible de la valeur sociale, parce que cette valeur n'est qu'une escroquerie universelle. La Corneille, présente en filigrane dans chacun de ses textes et construit de texte en texte, la fable d'une guerre individuelle contre Colbert, le Serpent bleu les Coucous, qui défendent la vertu de leur épouses, les Lions de justice, et les Perroquets de la république des lettres, soit un bestiaire qui, loin de ramener le social à la norme d'une prétendue nature, dénonce au contraire, grâce à l'explicitation de la mécanique allégorique, la prétendue naturalité du nom et des qualités. La Corneille raconte un plumage généralisé que la société met en œuvre et où la littérature n'est pas en reste.

Hipocrene, Aganipe, Enipe ou Caballine
 J'abandonne à jamais tes bords et ton cristal,
 Tu nous fais, sous couleur d'une vertu divine,
 Causer de tous les maux le plus étrange mal.
 Je n'en suis pas surpris, car sur celle Coline
 Tu naquis sous les piés d'un infâme Cheval
 Et ce drôle emplumé, pere de la vermine,
 Sortit du sang impur d'un Monstre sans egal.

Je laisse aux foles Seurs un si jaune breuvage
 Je ne veux point siffler s'il faut que mon ramage
 Emprunte ses douceurs de son fade secours²⁰.

Un faux-monnayeur en littérature

- 11 Pierre Corneille Blessebois a été redécouvert au XIX^e siècle et édité à partir de 1862 pendant la période de censure du Second Empire. L'un de ses éditeurs, Poulet-Malassis, écrit à propos de Paul-Alexis Blessebois, né à Alençon comme lui,

A deux cents ans d'intervalle ces deux Alençonnais, aux noms d'oiseaux batailleurs et mal assemblés devaient se rencontrer, loin des paisibles bords de la Briante, dans le domaine de la fantaisie la plus éhontée²¹.

- 12 Il faut retenir cette idée du mauvais assemblage, du déclassé original de l'auteur et de l'éditeur aux noms d'oiseaux étranges. Jules Gay, Poulet-Malassis et une autre éditrice, Mme Quivogne de Montifaud, seront poursuivis pour leurs éditions de Blessebois par les tribunaux correctionnels et condamnés à la prison. Ces affaires, qui nous font sortir du XVII^e siècle, montrent que les écritures de la prison ramènent les éditeurs modernes à la prison, comme si l'écriture du criminel continuait d'envelopper dans le soupçon et l'incrimination ceux qui s'en approchent et tentent de l'en faire sortir²². Mme Quivogne de Montifaud, romancière qui choisit le pseudonyme masculin de Marc pour se faire éditeur, a obstinément publié Blessebois, malgré sa condamnation à la prison pour outrage aux bonnes mœurs et obscénités. Dans sa « Notice sur le style romanesque et réponse aux attaques contre Corneille Blessebois », elle évalue « l'ostracisme » persistant dont on frappe encore Blessebois :

[...] tout homme essayant de réagir contre le despotisme ou l'autorité collective d'une société est un rebelle, et ses actes, ou si l'on préfère, ses œuvres, tombent sous le contrôle de l'autorité. [...] Cette loi est identique à toutes les époques et chaque écrivain subit une répression relative quel que soit son talent ou son génie, le jour où il a trouvé le secret de fabriquer en quelque sorte une monnaie qui n'est pas à l'effigie des autres ; qu'il appartienne au troisième ou au quatrième rang de la république des lettres, peu importe ; c'est un faux-monnayeur en littérature et, comme tel, on instruit son procès.

Ce luxurieux intellectuel, cet effrené du mal, qui soulève aujourd'hui l'inquiétude des archéologues parce qu'il y a toujours en lui un côté mystérieux, ce Corneille Blessebois, a été l'un des plus persécutés des gens de lettres de son époque. Ne vivant qu'au prix de ses livres, il resta toujours suspect à l'Église et à l'État [...] Naguère nous eûmes à répondre devant l'autorité sur les motifs qui nous avaient fait évoquer cette mémoire de publiciste²³.

- 13 Contre le conformisme des adorateurs de la « monochromie littéraire », Blessebois, qui bat sa propre monnaie au mépris de la valeur collective, préfère

[...] le bizarre, l'insolence des épithètes, le difforme, le grimaçant, tout cela fait d'un écrivain un relaps, aujourd'hui comme hier, on est un perturbateur, si l'on n'arrive à un style sans méplat, aussi pur qu'inodore, raclé, ratissé sur la maigreur des idées²⁴.

- 14 Pour Marc de Montifaud, pseudonyme masculinisant d'une femme qui ne cesse par ailleurs de revendiquer haut et fort son genre, éditrice et auteure condamnée à la prison, la « fausse-monnaie » de Blessebois qui le dévalue au « quatrième rang de la République des lettres » et sa luxure intellectuelle, forment un tout pour une puissance d'action encore virulente à la fin du XIX^e siècle. La métaphore judiciaire qui confond ici forme d'écriture et existence, ne doit pas être prise à la légère, puisqu'elle suggère, derrière les

notions de relaps et de procès, que style de vie et forme d'écriture produisent, dans le refus de la forme commune, une *indignité* persistante. L'éditrice, également auteure d'un roman écrit dans le style naturaliste et rapidement interdit, cachée sous un nom d'homme qui la désigne à tous, persiste et signe avec particule, pour être l'héritière d'une écriture « perturbatrice » qui déroge à l'évaluation qui prévaut en matière de style littéraire, parce qu'il dépend, comme elle l'écrit dans une défense sans compromis, de « certaines questions d'économie sociale » et de « l'horrible conspiration des bourgeois »²⁵

- 15 « Pierre Corneille Blessebois » appartient à ce que Robert Darnton a appelé, sur le modèle anglais, *The Grub Street*, cette lignée d'écrivains sans prestige. Il n'est pas de la famille d'un Campanella ou d'un Théophile ni de celle des grands embastillés. Car il n'est pas mis en prison pour ses idées, ni même d'ailleurs pour ses écrits. En fait, il est arrêté pour des affaires de vol, de coups et blessures, d'escroquerie (fausse promesse en mariage avec extorsion de fonds) et de rébellion qui donnent tout son sens à l'imputation de « fausse monnaie » que lui reconnaît son éditrice. Il refuse avec obstination de s'« enchaîner » dans le mariage, dans le Parnasse, dans l'armée et en prison, jusqu'à ce qu'on le mette à la chaîne des galériens d'où il se sort, sinon en vrai, du moins grâce au papier de son dernier poème. On peut parler à son propos de refus radical de toute forme de discipline, ce qui s'élabore dans l'écriture par la double métaphore du *vol* (le vol comme larcin, le vol comme échappée) et de *l'écrivain en voleur*, pilleur effronté des auteurs, des femmes et de tout ce qui peut payer. Mais c'est un voleur sans cesse repris, qui donne naissance à la figure émergente du moderne *multirécidiviste* – le « relaps » de son éditrice – chez lequel ne perce jamais aucune espèce de remords ou de réforme.
- 16 Blessebois partage cependant avec les auteurs-prisonniers du début du XVII^e siècle une visée pragmatique : il écrit pour se défendre, pour s'innocenter, pour échapper à la prise de corps. Il (ré)-écrit, dans la fiction burlesque du *Rut ou la pudeur éteinte*, l'instruction de son affaire et (dé)-construit le fil de sa « tragédie » dans le *Zombi du Grand Pérou*²⁶. Il ne s'agit pourtant pas de textes apologétiques à la première personne²⁷, mais de fictions où le noms des acteurs de ses emprisonnements sont cités ou masqués et où il lui arrive lui-même d'intervenir en auteur. Il s'agit donc de *fictions agissantes* pour reprendre le terme utilisé par Jean-Pierre Cavaillé par lesquelles se déconstruisent et se reconstruisent la première série d'emprisonnements et la dernière affaire de la Guadeloupe.

L'écrivain « aux liens »

- 17 Encore faut-il aussi se demander de quelles actions il s'agit. Se disculper d'abord, mais sous le protocole comique et satyrique du divertissement obscène. Le lecteur est appelé dans la préface du *Rut* à se divertir d'une « bigarrure » ou d'une « historiette » à trois sous, il doit prendre plaisir à lire et à entrer dans la fiction pour « foutre » à son tour la fille qui, sous le nom de Melle de Sçay, ou d'Amaranthe, est à la fois personnage de la fiction obscène et l'éternelle plaignante des affaires judiciaires que raconte le narrateur en galant persécuté. Melle de Sçay, ou Marthe le Hayer, est le personnage central, presque obsédant dans le personnel des historiettes et des petites comédies de Blessebois²⁸. Demanderesse, elle réclame que la promesse de mariage qu'il a signée et l'argent qu'elle lui a prêté soient honorés et que la dette, en l'épousant, soit apurée. Blessebois invente pour sa défense la pastorale obscène du *Rut*, la petite comédie *Le Bordel de mademoiselle de Sçay ou Marthe le Hayer*²⁹, des préfaces insultantes qui retournent, contre la plaignante, la

souveraineté politique que chacun peut faire jouer en exigeant l'enfermement du coupable. La redoutable puissance de la fille trompée, qui l'envoie faire un séjour à la prison de For-Lévêque et de la Conciergerie à Paris, est inversée dans une fiction qui la charge sous les traits d'une Amaranthe libertine qui poursuit, jusque dans les prisons, le pauvre et charmant Céladon, dit aussi l'« avocat Blessebois ». En Amaranthe, Melle de Sçay est un personnage de roman, diffamé, *publié*, « lubrique sujet » d'un ouvrage sans valeur qui invite le lecteur à jouir de la femme désormais publique.

- 18 Ce plaisir auquel est invité le lecteur est clairement identifié à la jouissance à lire des obscénités, action qui doit attirer notre attention. D'abord, parce que la jouissance en prison connaîtra la fortune sadienne que l'on sait, ensuite parce qu'il faut envisager la fonction de cette *persona* du « prisonnier libertin » (figure par elle-même oxymorique) qui jouit *quand même*, qui jouit et fait jouir du lieu même où toute jouissance corporelle est interdite. C'est dans l'anti-monde où le corps est discipliné qu'émerge la figure du jouisseur, lequel jouit paradoxalement d'un corps débarrassé de toute contrainte. La fiction de l'orgie carcérale³⁰ du *Rut* dépend d'une construction sous-jacente : si la prison est l'anti-monde où l'on abandonne les individus (monstrueux) pour mettre à l'abri la vie sociale (ordinaire), c'est-à-dire pour qu'on les y oublie et qu'on les châtie, elle sera alors le dispositif qui permet de fictionner toutes les actions que le monde ordinaire répugne *en vérité* à dire, montrer et publier. Si la prison est une *fiction légale*, la fabrication artificielle d'un espace soustrait aux règles ordinaires de la vie, alors la prison comme *fiction romanesque* sera le lieu où tout s'inverse et où tout est possible. Dans les prisons du *Rut* tout est donc permis : le jeu, le sexe sans interdit, sans parents, sans enfants (puisqu'on y avorte) et pour une « prise de corps » qui se joue ironiquement de celle que la prison opère sur les condamnés. C'est de ce lieu seulement que peut émerger la figure trouble de l'écrivain payé, auteur-prostitué à ses personnages lubriques, qui tire un bénéfice financier de la prison et de la jouissance procurée à ses visiteuses, pour un bénéfice immoral et un salaire « ignoble » que lui doit le lecteur. L'argent de la corruption, omniprésent en prison, est le lieu commun avec le monde extérieur, la seule valeur d'une économie où chacun se vend et s'achète, dans le roman et au-dehors, puisque le lecteur est lui-même invité à se payer du bon temps en achetant pour trois sous cette partie de plaisir « à l'ombre ».
- 19 Blessebois – ou, en tous cas, celui que les registres de prison connaissent sous ce nom, d'ailleurs parfois incertain³¹ – passe son temps en prison, ou à trouver les moyens de la fuir et à chercher de l'argent et des appuis. Si les résultats de ces recherches sont exacts, il devrait avoir passé plus de vingt ans derrière le barreaux ou à la chaîne³². Il passe son temps aussi à écrire de tout, selon ses besoins financiers : des tragédies édifiantes comme ces *Soupirs de Sifroi* ou *l'Innocence* [sic] *reconnue* (1675), des petites pièces obscènes en un acte, des poésies de belle facture³³, des comédies burlesques, des romans satyriques jusqu'au dernier récit au « je » que nous lui connaissons, qui mêle récit burlesque et fiction coloniale, le *Zombi du Grand-Pérou*. Sans qu'il s'agisse forcément et à chaque fois, comme dans le *Rut*, de fiction carcérale, l'écriture mêle les épisodes biographiques aux procédés fictionnels – véritable comédie humaine personnelle, avec un personnel fictif et vrai – et fait du corps, de sa liberté ou de ses empêchements (naturels ou artificiels : l'impuissance sexuelle ou la contrainte disciplinaire), le véritable sujet de la fable. De la débauche en prison, dans le *Rut*, au burlesque licencieux du *Zombi*, le corps réfléchit la contrainte corporelle que provoquent l'emprisonnement et la servitude.

- 20 Chez Pierre Corneille Blessebois la métaphore banale, mais ici généralisée, des chaînes et de la servitude ne doit pas être prise à la légère ni être réduite à l'exercice inoffensif du jeu littéraire. Au contraire. C'est cette métaphore généralisée sous-jacente qui fait de ses fictions des *représentations négatives* de l'enfermement, au sens où l'on parle de théologie négative. Les fictions de Blessebois lèvent le voile violemment sur les besoins d'ordinaire occultés ou « gazés » dans la fiction, indicibles dans la vie publique et dissimulés dans le monde social. Les besoins du corps organique et sexué sont explicités dans l'écriture carcérale, dans le lieu même de leur interdiction et de leur répression, ce lieu carcéral fût-il fictionnel et postérieur à l'expérience de l'enfermement³⁴. La contrainte des corps – forme première, patente et violente de la discipline morale et sociale de l'expérience carcérale, dont l'esclavage est le comble – est paradoxalement libérée dans la fiction. Il ne s'agit donc pas tant d'un dispositif qu'on pourrait interpréter comme un exutoire, que l'indice en négatif de l'omniprésence de la contrainte corporelle dans le monde dit libre, dans le monde des maîtres³⁵.

Les harems noirs ou les mœurs galantes aux colonies

36

- 21 Après un séjour dans les prisons d'Alençon en 1670, pour avoir mis le feu aux registres frauduleux de la Taille tenus par sa mère, après un an passé à For-Lévêque et à la Conciergerie (1672-1673), poursuivi par sa maîtresse Marthe le Hayer, après avoir fui en Hollande où il fait la guerre contre la Suède (1673-1678), enfin avoir fréquenté encore une fois la prison du Grand-Châtelet et de la Conciergerie (1678-1679), pour coups et blessures, tout laisse penser que Blessebois s'engage dans la marine royale avant de désertier et d'être condamné aux galères à perpétuité en août 1681. Le châtement, rappelons-le, est prononcé à vie, il implique la mort civile et la marque au fer rouge sur l'épaule avec les lettres GA, et se situe juste en dessous de l'exécution capitale, puisqu'il s'insère entre le bannissement perpétuel et la fustigation. Au bout de trois ans à Marseille, il est déclaré « engagé », et part en février 1686 pour la Guadeloupe et Marie-Galante³⁷. Arrivé à Basse-Terre au mois de mai, on perd sa trace jusqu'à cette condamnation retrouvée dans les archives coloniales qui mentionne en avril 1690 un « Corneille, poète gallerien » condamné par contumace.

À faire amende honorable, nu en chemise, la torche au poing devant l'Église de Notre-dame du Mont carmel et devant la porte du palais, demandant pardon à Dieu, au Roy et à sa justice, sous peine d'être étranglé en cas de récidive.

- 22 Mais du motif de cette condamnation, de l'identité même du « poète galérien » et de son éventuelle évasion que laisse supposer la condamnation par contumace, on ne sait rien d'autre que ce que le récit du *Zombi du Grand Pérou*, paru anonymement et sans lieu en 1697, veut bien nous raconter... le narrateur ne dit d'ailleurs rien des galères³⁸, ni du statut d'engagé qui, si l'on s'informe chez le père Du Tertre³⁹, est presque l'équivalent de l'esclave, ou juste au-dessus de ce « bien meuble » que constitue dans le Code noir, un esclave, puisque l'engagé ne peut être vendu⁴⁰.
- 23 Dans ce récit à la première personne, Monsieur de C. est le narrateur. La seule mention des galères est faite par la Comtesse de Cocagne qui évoque le commerce de savoirs magiques qui a valu à Monsieur de C. de passer, sur les galères du roi, pour un célèbre « magicien » ou un « sorcier ». C'est ce talent que la Comtesse de Cocagne entend bien mettre à son profit pour que le Marquis du Grand Pérou⁴¹ tombe amoureux d'elle,

l'épouse, et pour qu'elle puisse se débarrasser une bonne fois pour toutes de sa future belle-mère. Grâce aux poupées de cire, elle tuera ; grâce à la magie, elle « fera le zombi », corps revenant sans âme, ou âme revenante sans corps, selon les différentes acceptions du mot, et qui doit violenter et terroriser tout le monde.

- 24 Dans le récit, publié sans la « Clef »⁴² que fourniront les éditeurs modernes, Monsieur de C. raconte la « pièce qui a été jouée », une « bagatelle » « et que néanmoins on voudrait faire dégénérer en tragédie, si je ne faisais sortir la Vérité de son puits »⁴³. Le plaidoyer retourne la tragédie judiciaire conclue par la condamnation à mort en une *burla* innocente, digne d'un roman comique, si seulement on voulait bien l'interpréter. Le procédé de retournement qui vise à se disculper est aussi une satire de la société coloniale, société licencieuse, crédule et possédée par ses croyances dans l'existence des esprits mauvais. Le narrateur, Monsieur de C., crédité de pouvoirs magiques par la Comtesse de Cocagne, ne cesse de dénier l'existence de la magie et de la sorcellerie. S'il accepte de prêter son concours à la comédie du zombi, c'est seulement parce que la Comtesse s'offrira à lui en échange, et parce qu'il y a un bon tour à jouer à tous les crédules, comme à la jeune femme elle-même. La Comtesse, qui « fait le zombi », terrorise une partie des personnages du récit, sans manquer d'être à son tour la dupe de sa propre comédie. Monsieur de C., et un acolyte, son Altesse Iroise, ordonnateurs incrédules de la farce, se moquent d'elle en lui faisant croire qu'elle pourrait être véritablement possédée par l'esprit zombi si elle voulait bien se prêter à une cérémonie sado-comique dont ils tireront tout le parti érotique.
- 25 Le récit, aussi composite d'ailleurs que la production putative de Blessebois, intercale des petits poèmes en vers qui commentent les épisodes et donnent le point de vue satirique du narrateur qui, en régisseur, est le seul à voir clair dans la canular du faux zombi.
- 26 La Comtesse, créole sans jugement, appartient au monde des Maîtres, c'est une propriétaire libre, mais que le narrateur fictionne en esclave de son corps et qui est dotée, selon les préjugés du temps, d'un tempérament sexuel débordant. Comtesse, elle vit pieds nus à l'indienne, blanche de peau, elle est indienne de tempérament et figure dans le récit l'emblème de la vie coloniale⁴⁴ : crédule, jouissive, sottise et noble, c'est-à-dire riche. C'est elle qui lance l'intrigue de la « comédie » du zombi pour faire peur et obtenir le consentement au mariage de son amant, le marquis du Grand Pérou, mais aussi pour se venger de ceux qui la traitent de putain ou de « bagasse »⁴⁵ ; elle est enfin la dupe à demi consentante d'un échange entre magie et sexualité.
- 27 De quoi est-il question ? de *corps et d'esprits*. Le récit du *Zombi* est comme *Le Rut et la pudeur éteinte*, mais de manière plus complexe, plus étrange aussi, une histoire de corps, de besoins sexuels, de scènes érotiques prises dans une comédie démonologique au sein d'une société qui pratique l'esclavage. Sur cette fable du corps et de l'esprit, de la corporéité et de la spiritualité, s'élabore une fiction ironique sur le statut des croyances du monde créole, mais aussi et plus largement, de la foi et de la crédulité, grandes pourvoyeuses de puissance et de domination.

Le zombi ou l'esprit invisible de l'esclavage

- 28 Pour mieux comprendre l'opération à laquelle se livre le narrateur, il faut se rappeler que la colonisation et l'esclavage se sont appuyés sur la nécessité de convertir les habitants des îles et les noirs déportés d'Afrique⁴⁶. Tous les pères qui participent à la colonisation

(de J.-B. Du Tertre au père J.-B. Labat au XVIII^e siècle) ont attribué au diable et à la possession les rituels locaux qu'ils observaient, selon un dispositif mis en place par beaucoup de voyageurs à la Renaissance. Dans leurs relations, la clé démonologique insiste sur les pratiques de l'agent du mal qui bat et torture le corps des « esclaves » et des Caraïbes à l'occasion de scènes de danse ou de transes que les pères interprètent en termes de domination physique démoniaque sur les corps. Les pères, comme le Code Noir, mettent en évidence les violences que l'esprit du mal fait subir aux esclaves et qui expliquent les cicatrices et les hurlements que les corps manifestent. Les violences des esprits sur les corps et les violences des maîtres, ou des pères, sur ces mêmes corps, opèrent ainsi dans les relations un curieux chassé-croisé. L'esclavage et la conversion deviennent, quant à eux, les moyens mis à la disposition des possédés pour résister à la violence des esprits malins, en sorte que la violence exercée par les maîtres est la réponse juste et libératrice face aux violences de l'idolâtrie. La violence des esprits du mal, sans cesse soulignée, masque en même temps qu'elle légitime la véritable violence exercée sur ceux qui sont considérés au mieux comme des « biens meubles ». La sujétion absolue du corps de l'esclave par le maître permet d'ailleurs, selon le père Du Tertre, la conversion de leur âme, puisque « la servitude est le principe de leur félicité » et « leur disgrâce [...] la cause de leur salut ». L'esclave a un corps qui ne lui appartient plus, un corps captif, mais une âme, fort heureusement, perfectible.

- 29 Dès lors, si le narrateur raconte une histoire coloniale⁴⁷ – le premier « roman colonial » selon Apollinaire – il n'y a aucune place pour cette fondation et légitimation spirituelle de la colonisation qu'on vient d'évoquer. Dans le *Zombi*, il n'est jamais question du salut des âmes. Au contraire, Monsieur de C. s'en tient aux corps, à une aventure de corps ridiculisés, molestés par un prétendu esprit, le *faux zombi*, que le narrateur appelle « une adresse imaginaire »⁴⁸, soit une comédie de l'esprit du mal. Le récit pourrait être une réponse ironique et incrédule au rôle que jouent la religion et la démonologie dans le processus de colonisation⁴⁹. Car personne dans le récit du *Zombi* n'est à l'abri des croyances que seul le narrateur juge ineptes. Les colons croient dans les esprits, selon un commerce mercenaire qui permet aux maîtres, qui possèdent la terre et les corps, d'assouvir leurs besoins sexuels dont le récit ne cesse de souligner l'importance et le lien à l'empire de la croyance. La version satirique de la société coloniale – selon une conjonction qu'on a déjà vue chez Blessebois et qui pourrait permettre d'affirmer qu'il en est bien l'auteur – tisse un lien fort entre croyances, servitudes du corps, abus sexuels et maîtrise sociale, ou si l'on préfère un vocabulaire plus moderne, idéologie et domination.
- 30 « Faire le zombi » tel est le souhait de la Comtesse⁵⁰ ; l'expression implique un rôle et suppose donc qu'on n'y croit pas, qu'il y va d'une ruse de l'imagination. C'est en tous cas ce qui l'emporte au début du récit, quand la Comtesse, puis les hommes, veulent seulement un emploi dans une comédie qui leur donnera le loisir de profiter du corps abandonné de la Comtesse en actrice dupée. Mais la comédie du *Zombi*, comme d'ailleurs celle du *Rut* prend dans ses filets tous ceux qui veulent bien jouer. La Forest, autre engagé blanc, est le premier à se faire prendre à une farce des esprits qui produit des effets d'autant plus violents qu'ils ne s'expliquent pas et participent d'une croyance partagée. La magie, ce « truc » narratif dont les histoires comiques se nourrissent depuis longtemps (et que Blessebois a souvent utilisée dans ses comédies) est une croyance et une pratique encore vivaces en Europe (comme le montre au moins la célèbre affaire des poisons), et que le récit du *Zombi* observe comme une logique de contagion qui fait qu'on y croit, parce que d'autres y croient et que le crédit des uns fait l'escompte des autres. Le « zombi », issu

des cultures africaines et brésiliennes, est dans le récit un mixte de sorcellerie européenne et de pratiques indiennes (comme aussi l'art criminel des figures de cire que pratique la Comtesse), selon ce mélange que les voyageurs, puis les pères, ont depuis longtemps fabriqué.

- 31 Vendre son corps à un maître ou vendre son esprit au mal, c'est, dans la narration, la même chose, un équivalent symbolique parfait. Seul Monsieur de C. échappe à la servitude corporelle et spirituelle, alors que son statut social reste, dans le récit, absolument équivoque, ce qui le dégage au moins au départ, des processus de servitude que les croyances et la force ont combinés. Tous les maîtres, c'est-à-dire tous les blancs du récit (on notera que les « nègres » ne jouent pratiquement aucun rôle et sont comme fondus dans le décor), exercent leur violence contre la Comtesse qu'ils battent après avoir bu et qu'ils battent encore quand la mélancolie les prend, « comme un habitant mal aisé qui a perdu le meilleur de ses nègres »⁵¹.
- 32 Dans une scène sado-comique, le Vicomte du Carbet et le Baron du Marigot, dont la richesse et les titres sont indexés aux noms de leurs plantations, molestent la Comtesse pendant qu'elle « fait le zombi » et leur abandonne un corps à demi-mort sur lequel ils déposent avec bouffonnerie un chapelet⁵². La croyance dans ce que Monsieur de C. appelle ironiquement des « miracles où [il] est aveugle comme une taupe » lui offre aussi l'occasion de profiter de la folle Comtesse, réduite à sa seule corporéité, et dont il veut « monter la bête », même si, dans un jeu équivoque dont le narrateur a le secret, il arrive alors que le sexe masculin joue aussi à « faire le zombi »⁵³ au moment de conclure, comme si l'esprit et le corps se donnaient ici la comédie, dans une parodie licencieuse du discours chrétien sur le corps et l'âme.
- 33 Monsieur de C. est un escroc, un charlatan qui connaît, mieux que ses maîtres crédules, les limites de ses tours de magie. La parodie de la démonologie et des croyances créoles sert ainsi à démasquer la collusion coloniale entre le pouvoir violent qui s'exerce sur les corps, dont les femmes réduites à l'état de corps sans esprit, corps bruts à « monter », sont les emblèmes et dont les esclaves, quasiment absents de l'action narrative, sont les « meubles ».
- 34 Le commentaire en vers de la réussite de la deuxième apparition de la Comtesse « en zombi » mérite ici d'être cité
- Aux yeux de tant de gens elle put se cacher !
Je devine comment, sans consulter l'oracle,
La foi ne trouve point d'obstacle ;
Elle peut transplanter le plus ferme rocher,
Et ce fut elle enfin qui fit ce grand miracle.
- 35 Le « miracle » du zombi n'est que tromperie et la « foi », dans son ensemble, n'est qu'un dispositif de crédulité, dont le narrateur ironise plaisamment les adages sacrés ; le désir enfin et seulement fait tout le reste ! La Comtesse créole, au beau corps blanc et à l'âme indienne, est l'image même de la servitude, de la crédulité et de la sexualité dépravée, seul objet du désir dans cette Cocagne de parodie.
- 36 Les hommes blancs, propriétaires des corps et de la terre, vont à la messe, mais pour se livrer ensuite, sous la plume de Monsieur de C., au rêve du mélange de corps libérés :
- Il était dimanche ce jour-là, [...] nous allâmes à la messe, et de l'église nous revînmes au Marigot, où nous fîmes une débauche qui dura deux heures plus longtemps que le soleil. La plupart des principaux habitants étaient de la partie, et quiconque voulait se mêler les blanches avec les noires se satisfaisait sans

empêchement dans le magasin de Benjamin de Gennes où un Amour éthiopien ouvrait la barrière à tous ceux qui voulaient entrer en lice. Mais quoique la liberté fût grande, on ne fit point d'autre insolence que je sache, et l'on se quitta plus honnêtement qu'on a coutume de se quitter du Marigot quand on y fait la débauche.

Jamais Bacchus ne fut plus raisonnable [...] ⁵⁴.

- 37 Dans cette étrange débauche « raisonnable », le narrateur écrit son rêve d'une société coloniale réconciliée par le prêtre et qui, sans « insolence », mêlerait les blanches et les noires. Mais ce mélange désirable, et curieusement béni, où toutes les femmes blanches et toutes les femmes noires seraient à la disposition de tous les hommes dans le « magasin » de M. de Gênes, est mis ici au compte d'un Bacchus exceptionnellement raisonnable, comme si la fiction ne pouvait assumer explicitement l'exemption des violences et des « insolences » de la société masculine coloniale.
- 38 Le schéma machiste est une composante à quoi le récit ne renonce jamais (ni dans le *Zombi*, ni dans aucun des textes de Blessebois), jusque dans ce « magasin » où les femmes seraient dans leur totalité abandonnées au désir de tous. Comme si la différence des sexes était le lieu de la servitude absolue et donc de la seule vraie différence. C'est d'être un homme qui permet à Monsieur de C. de se distinguer des esclaves exclus du jeu social et sexuel⁵⁵, lui qui est « engagé » sans terre, et dont la particule n'ouvre que sur un nom fantôme. L'homme sans nom et sans argent est finalement victime de la crédulité de ses maîtres libertins. Car Monsieur de C. n'est pas condamné dans le récit pour ses débauches qui le font homme parmi les hommes, mais pour sa pseudo-magie, pour une croyance vaine, pour avoir fait usage de l'instrument de la puissance coloniale – que la Comtesse, en prostituée-créole démoniaque emblématise – qui le condamne à mort.
- 39 De Pierre Corneille Blessebois à Monsieur de C., il est presque impossible de dire que l'on a ici reconstitué quelque chose de la vie et des œuvres d'un auteur, puisque l'individu Blessebois (si l'on veut bien admettre qu'il existe un seul et même individu derrière ces écrits) a tout fait pour qu'aucune « figure d'auteur » ne puisse jamais naître et se prévaloir d'une identité quelconque. Le *prisonnier en rut*, le *galérien charlatan*, la *corneille voleuse* sont quelques figures et les seuls titres dont nous disposons. Restent ces textes stupéfiants, souvent d'une grande maîtrise d'écriture, parfois bâclés avec désinvolture, et que nous lisons avec le plaisir incroyable que la manière vibrante, sauvage, donne au lecteur de ces traces d'une vie infâme.

NOTES

1. Sophie Houdard, « De l'allusion obscène au théâtre de la débauche. Le palimpseste obscène de Pierre-Corneille Blessebois », *Stratégies de l'équivoque*, Jean-Pierre Cavaillé (dir.), *Cahiers du CRH.*, avril 2004, 33, p. 69-89. Voir, tout récemment, LiseLeibacher-Ouvrard, « Mystifications libertines et Marges récalcitrantes. L'Autre Monde guadeloupéen de "Corneille, poète galérien" », *Dissidents, excentriques et marginaux de l'âge classique. Autour de Cyrano de Bergerac*, bouquet offert à Madeleine Alcover composé par Patricia Harry, Alain Mothu et Philippe Sellier, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 17-30.

2. Pierre-Corneille Blessebois est l'auteur présumé ou vrai de beaucoup d'ouvrages : romans, saynettes, poésies, comédies dont Frédéric Lachèvre a tenté de donner la bibliographie, *Pierre-Corneille Blessebois, normand (1646 ?-1700)*, 1927, coll. Le libertinage au XVII^e siècle, t. XV, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 81-92.
3. *Le Rut ou la pudeur éteinte*, Leyde, Félix Lopez, 1676. Réédition de l'édition Jules Gay de 1882, Bassac, Plein chant, 1995.
4. René Démoris, *Le roman à la première personne du classicisme aux Lumières* (1975), Genève, Droz, 2002.
5. « Ignorez donc l'auteur de ces vers incertains, / Et comme enfans trouvez qu'ils soient filz de putains, / Exposez en la rue, à qui mesme la mere / Pour ne se découvrir fait plus mauvaise chere. » *Les Satyres du Sieur Regnier Dernière Edition, reveue, corrigée, et par beaucoup augmentée tant par le Sieur de Sigogne, que de Berthelot, dédiées au Roy*, à Paris, chez Nicolas et Jean de la Coste, 1641. Voir, Claudine Nédelec, « Équivoque de l'auctorialité au XVII^e siècle », dans *Cahiers du CRH, op. cit.*, p. 17- 41.
6. Dans une saynette particulièrement macabre, bouffonne et obscène du *Rut ou la pudeur éteinte*, l'avorton, bientôt dévoré par un chien, confond le résultat des culbutes et le livre qui en fait le récit. Voir, Sophie Houdard, art.cit., *supra*, note 1.
7. Jacques Berchtold, *Les Prisons du roman (XVII^e-XVIII^esiècle) Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d'Alfarache » à « Jacques le fataliste »*, Genève, Droz, 2000.
8. Il y a aussi une « affaire Blessebois » qui a mis aux prises Louis Loviot, Pierre Louÿs et Frédéric Lachèvre. L'identification de l'auteur-escroc a semble-t-il suscité des vols, des larcins documentaires, comme si la traque de cet homme sans nom avait favorisé les emprunts peu élégants à l'un ou l'autre de ses découvreurs. Frédéric Lachèvre en rapporte l'essentiel dans un article : « Pierre Louÿs et l'histoire littéraire », exemplaire tiré à 125 exemplaires, 1928, conservé à la Réserve de la BNF.
9. Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits 1954-1998*, t. III, 1976-1979, p. 237-253.
10. S'il faut reconnaître à Frédéric Lachèvre le mérite d'avoir, après Pierre Louÿs et Louis Loviot, découvert Blessebois, on doit par contraire noter qu'il a eu tôt fait de lire dans le roman du *Rut* « la confession d'un misérable qui a perdu toute pudeur ». En fait, la dimension autobiographique est loin de l'emporter, mais c'est singulièrement ce parti-pris de la fiction légendaire qui permet d'accéder à la réalité et non à la véracité de la prison.
11. Selon l'expression de Jean-Pierre Cavaillé dont le séminaire (EHESS en 2004-2005) « Écriture et prison XVI^e-XVIII^e siècle » a nourri ce travail.
12. Le terme est emprunté à Daniel Sangsue qui étudie les dispositifs d'écriture qui tendent « globalement à une contestation du romanesque » entre 1800 et 1850, se faisant les héritiers de l'anti-roman né au dix-septième siècle, *Le récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Librairie José Corti, 1987.
13. Frédéric Lachèvre, *Pierre Corneille Blessebois [...]*, *op. cit.*, p. 57.
14. Maurice Laugaa, *La Pensée du pseudonyme*, Paris, PUF, 1986, p. 36.
15. *Ibid.*
16. Ainsi la couverture des *Palmes du Fils de l'homme ou la vie de Jésus-Christ, dédiée à la jeunesse*, 1674, fractionne le nom de l'auteur sur deux lignes de manière à isoler Monsieur de Corneille et Blessebois.
17. Du simple acrostiche PCB, aux variations de la particule, à la mention ou non de Pierre, le « nom d'auteur » de Pierre Corneille Blessebois est toujours soumis à variation et sert à des usages divers.
18. Ainsi Paul Lacroix qui songera, un temps, à faire de l'amiral Corneille Tromp, sous les ordres duquel Blessebois a fait la guerre en Suède, l'auteur des ouvrages parus en Hollande.

19. *Le Zombi du Grand Pérou ou la comtesse de Cocagne*, Nouvellement imprimé le quinze février 1697 (s.l.). L'édition de Gay, 1862, est disponible chez Paréiasaure Édition, préface Jean-Paul Bouchon, 1997 (que nous citerons, par commodité, dorénavant, *Le Zombi*), p. 60.
20. *L'Almanac des belles pour l'année 1676* composé par Pierre Corneille Blessebois, À Leyde, chez Arnould Doude et Felix Lopez, « Sonnet contre le Parnasse », p. 31.
21. Gérard Oberlé, *Auguste Poulet-Malassis, un imprimeur sur le Parnasse, ses ancêtres, ses auteurs, ses amis, ses écrits*, Alençon, Librairie du Manoir de Pron, 1996, qui cite l'éditeur des *Œuvres satyriques* de Pierre Corneille Blessebois (Bruxelles, 1866), p. 52.
22. Les éditeurs de Blessebois ont eu à faire plus d'une fois aux tribunaux : le tribunal correctionnel de la Seine condamne le libraire Gay le 2 juin 1865 ; 1868, affaire Poulet-Malassis, par contumace, pour l'édition des *Œuvres satyriques* de 1676 ; 1876, affaire contre Mme Quivogne, condamnée à 8 jours de prison ferme, etc.
23. *Le Lion d'Angélie* par Pierre Corneille Blessebois, précédé d'une notice sur le style romanesque et réponse aux attaques contre Corneille Blessebois par Marc de Montifaud, À Bruxelles, A. Lacroix et Cie, s.d. Notice non paginée. (n. p.)
24. *Le Lion d'Angélie* [...], *op. cit.* Voir aussi Marc de Montifaud, *Alosie ou les amours de Mme MTP*. Avec une notice sur Pierre Corneille Blessebois, F. Debons et Cie, 1876. Le texte est précédé d'une lettre de Raoul Postel ancien magistrat et rédacteur de *L'Écho universel* qui prend la défense de cet « éditeur de Pierre Corneille Blessebois », « femme vaillante et jeune ».
25. *Ibid.* Un travail sur ces éditeurs serait passionnant et, en particulier, sur Mme Quivogne de Montifaud, *alias* Marc, qui écrit, pour son apologie, avec un humour décapant et loin des lieux communs de la féminité de son temps : « Je n'ai point reçu de leçons de boxe ou de savate, sous le rapport du coup de poing, j'avoue que mon éducation a été terriblement négligée et je dois de graves reproches à mes parents qui n'ont pas su deviner, comme c'était leur devoir, que la savate ou la boxe seraient un jour les seuls éléments de la victoire au milieu de la société dans laquelle j'étais appelé à vivre. [...] Foin de la grammaire et des belles lettres ! un gourdin, s'il vous plaît ! », *Madame Ducrosy. La presse et la justice*, Paris, 1879, p. 14 -15.
26. *Le Zombi du Grand Pérou ou la comtesse de Cocagne*, 1697 (s.l.), *op. cit.*
27. Marc de Montifaud fait elle-même le lien entre Théophile, dont elle cite la *Requête au roi*, et Blessebois, et rapporte la persécution de l'écrivain-voleur-faux-monnayeur au fonctionnement des invectives de Garasse, *Le Lion d'Angélie* [...], *op. cit.*
28. Dans l'une des épîtres du *Rut*, l'auteur nomme Melle de Sçay et son cousin, procureur du roi à Alençon, responsable des premières prisons de Blessebois, qu'il appelle « premier fripon de notre siècle [...] surnommé par excellence le pou de la ville ».
29. *Le Bordel de Mademoiselle de Sçay ou Marthe le Hayer, petite comédie*, Imprimée pour l'auteur en 1676, s.l. ; réimprimée en 1682. Voir, en particulier, le « portrait » de l'horrible Melle de Sçay qui ouvre la comédie : « Votre esprit n'a pas de plus beaux ornemens ; il est libertin et extravagant et voudrait qu'il n'y eût non plus de justice en France qu'il n'y en avait autrefois en Arcadie ». La pastorale du *Rut ou la pudeur éteinte* de la même année exploite ce motif, comme dans ce poème satirique, « Contre Melle de Sçay », « Je fus par ces suppôts de votre bergerie / Conduit encore un coup à la Conciergerie. », *op. cit.*, p. 34.
30. Frédéric Lachèvre, convaincu de la véracité du récit du *Rut* et de sa teneur fortement autobiographique, est sûr que les prisons de l'Ancien Régime sont, sur la foi de ce document, « des prisons modèles » où le séjour est agréable, puisqu'on y fait des agapes. Voir Frédéric Lachèvre, *Pierre Corneille Blessebois* [...], *op. cit.*
31. Le registre de la Conciergerie porte en date du 23 avril 1673 l'arrestation de Pierre Corneille de Lachebois...
32. S'il est bien né en 1646 et qu'il commence son premier séjour en prison à Alençon en 1670, et malgré quelques rares années à faire le militaire et la guerre aux Pays-Bas entre 1673 et 1678, le

reste du temps il est en prison à Paris, avant d'être mis aux galères en 1681 et de disparaître, vers 1690, aux Colonies où il est « engagé ».

33. Dans le *Rut*, l'auteur prévient le lecteur, « La prose n'est pas mon talent ; / Mon style en vers est plus coulant », *op. cit.*, p. 20 ; l'allusion obscène n'est pas absente de cet aveu.

34. Si Frédéric Lachèvre pense que le *Rut* a été écrit ou commencé en prison, nous n'en savons rien et aucun élément ne permet de l'assurer.

35. On ne peut que noter en passant la relation forte entre l'écriture « libératrice » de la prison chez Blessebois et dans le *Gascon extravagant* de Claireville (1637), en citant Jacques Berchtold, « Le lieu carcéral, en tant qu'il s'avère être le théâtre où s'exprime un registre corporel occulté de l'activité humaine, fait (paradoxalement) office d'espace de liberté », *op. cit.*, p. 386.

36. Cette expression est le titre de l'essai dont Marc de Montifaud fait précéder son édition du *Zombi du Grand Pérou*, Bruxelles, A. Lacroix et Cie, s.d. L'essai demanderait à lui seul tout un travail sur la représentation fantasmée de la sexualité coloniale au XIX^e siècle.

37. Sur l'envoi des galériens dans les colonies, voir Marc Vigié, *Les Galériens du roi*, Fayard, 1985, qui montre combien l'expérience sera peu concluante pour les planteurs, si l'on en croit une lettre du Gouverneur de la Martinique adressée à Louis XIV en mars 1698 : « Ceux qui sont venus ci-devant les volaient de tous côtés et ils étaient obligés de les veiller plus soigneusement que leurs Noirs. Il n'y en a que très peu qui sont portés au bien, s'étant presque tous rendus si fainéants et paresseux qu'ils ne voulaient rien faire. C'est pourquoi les uns sont morts de misère, les autres ont été exécutés par les ordres de la justice, et les habitants, de puis cela, ont conçu une aversion insurmontable pour ces sortes de gens. », p. 277. On trouvera aussi des indications précieuses chez Henri Bangou, *La Guadeloupe. Histoire de la colonisation de l'île, 1492-1848*, t.1, Paris, L'Harmattan, 1987.

38. À la différence du récit d'Alexandre Œmelin, chirurgien protestant, galérien, envoyé aux colonies en 1666, avant de s'évader et de devenir flibustier dont *l'Histoire des aventuriers qui se sont signalés dans les Indes* (1^{ère} édition en flamand en 1678, en français en 1686) raconte le traitement inhumain dont sont victimes les engagés et les esclaves dans les colonies françaises et anglaises.

39. Jean-Baptiste du Tertre, de l'Ordre des frères Prêcheurs, *Histoire générale des Antilles de l'Amérique habitées par les français, 1667-1671*, Éditions des Horizons Caraïbes, 1973, 3 vol. Voir le chapitre « Des Familles qui composent les colonies », t.1, p. 426.

40. Sur les galères, voir le travail important d'André Zysberg, *Les galériens. Vies et destins de 60.000 forçats sur les galères de France (1680-1748)*, Paris, éd. du Seuil, 1987 ; réédition 1992.

41. « Le Grand Pérou », « le Carbet », sont des noms de lieux et de terres. Pierre Louÿs a été le premier à reconnaître sous les noms fictifs les colons et leurs serviteurs. La Comtesse est, selon lui, une Melle de Lespinay, qui forme avec d'autres l'aristocratie locale et dont il a identifié l'histoire. Voir, « Une revendication de Pierre Louÿs *La clef du Zombi du Grand-Pérou* (1697), (lettres inédites) », dans Frédéric Lachèvre, *art.cit.*, *supra* note 8

42. On a déjà cité la « Clef » fournie par Pierre Louÿs. De toutes façons, les notices bibliographiques ne manquent pas : voir l'édition du *Zombi* par Édouard Cléder, 1862 ; *Les Maîtres de l'Amour. L'Œuvre de Pierre Corneille Blessebois*. Introduction, essai bibliographique par Guillaume Apollinaire, Paris, coll. Bibliothèque des curieux, 1921. Une « Clef » sommaire est fournie par l'éditeur de Peréiasaure Éditions.

43. *Le Zombi*, *op. cit.*, p. 22.

44. Si selon son habitude, Blessebois confond volontairement fiction et réalité et noie ce récit licencieux dans le cadre d'une aventure de fantaisie, le vocabulaire qu'il emploie renvoie explicitement à celui des hiérarchies coloniales : *esclave, esclavine, enchaîner, créole, nègre* ne sont pas utilisés sans pointer la violence de la société qui s'est constituée dans les plantations.

45. *Le Zombi*, *op. cit.*, p. 33.

46. Voir le travail très riche de Doris Garraway, *The Libertine Colony Creolization in the Early French Caribbean*, Durham and London, Duke University Press, 2005, auquel nous empruntons des éléments. En ouvrant son enquête (qui va de 1635 jusqu'à la chute de Saint-Domingue en 1790) aux acquis des études colonialistes et aux plus récents travaux sur l'aire des Caraïbes, la chercheuse américaine donne toute sa place à un corpus (celui des galériens, des colonisateurs et des premières critiques issues des Lumières), jusqu'ici peu travaillé de ce côté-ci de l'océan.
47. Dont Pierre Louÿs a recomposé l'essentiel des clés et identifié les personnages réels, voir Frédéric Lachèvre, art. cit.
48. *Le Zombi*, p. 28.
49. Voir l'étude fournie par Doris Garraway, *op. cit.*
50. Le terme de « zombi » est nouveau au moment où ce récit est publié. S'il est apparu au début du XVII^e siècle dans des récits de voyage, le mot n'est attesté que beaucoup plus tard dans les dictionnaires. Formé sur un nom propre (?), il désigne encore le chef d'une révolte d'esclaves vers 1630 et signifie donc « chef », mais aussi et déjà, le corps ou l'esprit d'un revenant.
51. *Le Zombi, op. cit.*, p. 25.
52. *Ibid.*, p. 49-50.
53. *Ibid.*, p. 29 : « Il était si transporté de joie d'avoir remonté sur sa bête que cet endroit de lui qui n'est pas grand'chose faisait souvent le Zombi et se rendait véritablement invisible toutes les fois qu'on lui demandait un peu de vigueur ».
54. *Le Zombi, op. cit.*, p. 43.
55. Les esclaves masculins du roman ne participent à aucune débauche. La Comtesse, dans sa représentation bestiale, figure la sujétion des femmes, de toutes les femmes, au désir masculin des maîtres.
-

AUTEUR

SOPHIE HOUDARD

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle