

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

**LES LENDEMAINS DE « POINT DE LENDEMAIN » : RÉÉCRITURES AU
XX^e SIÈCLE D'UNE NOUVELLE LIBERTINE DU XVIII^e SIÈCLE**

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN LETTRES (AVEC MÉMOIRE - ÉTUDES LITTÉRAIRES)**

**PAR
VALÉRIE PLOURDE**

MAI 2021

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, M. Marc André Bernier, pour son incomparable générosité et pour tout le soutien qu'il m'a apporté dans mon parcours de recherche : sa disponibilité, ses judicieux conseils et ses encouragements ont pu utilement contribuer à mon épanouissement intellectuel et moral, en rendant de ce fait possible la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également mes évaluateurs externes, soit M. Christophe Martin et M. Nicholas Dion, pour leur lecture attentive et leurs remarques avisées qui ont servi efficacement la correction de mon travail.

Je dois aussi remercier mes très chers parents, qui m'ont toujours appuyée et encouragée dans mes études, en me donnant les meilleures chances possibles pour réussir mes projets.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	ii
Table des matières.....	iii
 Introduction	 5
 PREMIER CHAPITRE : Art de jouir et libertinage galant : entre épicurisme antique et raffinements modernes d'un art de plaire	 13
1. L'idée épicurienne du plaisir selon Épicure et Lucrèce	15
2. L'idée du plaisir propre au libertinage galant du XVIII ^e siècle	20
3. Les idées épicurienne et libertine du plaisir dans <i>Point de lendemain</i>	29
 DEUXIÈME CHAPITRE : Le plaisir dans <i>Les amants</i> de Louis Malle, ou la transformation de la tradition épicurienne et libertine au profit d'un idéal moderne d'authenticité	 44
1. Idées libertine et épicurienne du plaisir dans <i>Les amants</i>	47
2. L'idéal d'authenticité	57
3. L'authenticité, ou la transformation des idées épicurienne et libertine de plaisir dans <i>Les amants</i>	63
 TROISIÈME CHAPITRE : Le plaisir dans <i>La lenteur</i> de Milan Kundera : le narcissisme contemporain, ou la triple corruption de la morale épicurienne, de l'art de vivre libertin et de l'idéal d'authenticité	 75
1. Idées épicurienne et libertine du plaisir dans <i>La lenteur</i>	78
2. Conceptualisation de l'amour-propre chez les moralistes du XVII ^e siècle et chez Jean-Jacques Rousseau	83
3. Corruption des idées épicurienne et libertine du plaisir par le narcissisme dans <i>La lenteur</i>	87
4. Retour à l'épicurisme raffiné des Lumières : revalorisation d'un idéal du plaisir où règne l'artifice assumé dans <i>La lenteur</i>	98
 Conclusion.....	 109

Bibliographie.....	116
--------------------	-----

INTRODUCTION

Plusieurs travaux ont mis en évidence le fait que la réécriture peut être considérée comme « le principe fondamental de toute écriture¹ ». Une œuvre, en effet, n'est-elle pas toujours un remaniement de discours déjà entendus auparavant ? Certes. Mais par-delà l'étendue - assurément trop vaste - d'une telle notion, la recherche contemporaine a justement cherché à lui donner un sens plus précis. Ainsi, la réécriture viserait à « donner une nouvelle version d'un texte qui a déjà été écrit² », cette définition s'apparentant d'ailleurs à ce que Genette nomme l'hypertextualité, c'est-à-dire « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe³ ». En ce sens, pour qu'il y ait réécriture, il faut qu'un texte source serve de modèle à un nouveau texte. Que ce soit par l'agencement des éléments, les idées qu'ils suggèrent, l'accumulation des allusions et des similitudes, le souffle du texte premier anime la nouvelle œuvre ; en même temps, celle-ci se réapproprie les éléments de l'œuvre source en fonction du sens nouveau dont elle la réinvestit. Réécrire suppose donc l'exercice d'un regard critique, le nouveau texte tantôt légitimant, tantôt réfutant les emprunts effectués. Au XX^e siècle, ce phénomène s'ouvre même sur la question de l'intermédialité, notamment par la reprise d'œuvres romanesques au cinéma.

La réécriture met donc en cause des transformations relevant aussi bien d'un jeu métatextuel et d'un projet critique que d'une dynamique intermédiaire. Or, toute la richesse propre à ces diverses formes de réappropriation s'observe dans nombre de

¹ Catherine Durvye, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, 2001, p. 3.

² Mélissa Boudreault, *Aliss de Patrick Sénécal ou la réécriture d'Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll*, M. A. (études françaises), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 6.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 11.

réécritures contemporaines d'œuvres du siècle des Lumières, qu'il suffise de penser aux différentes adaptations théâtrales du *Candide* de Voltaire⁴, ou encore aux *Rêveries de la femme sauvage* d'Hélène Cixous⁵, qui prend appui sur *Les rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. De même, diverses recherches se sont appliquées à décrire les modes de présence du XVIII^e siècle dans la littérature contemporaine. Sur ce point, on sait que Jocelyn Maixent s'est interrogé sur la manière dont un auteur du XX^e siècle comme Kundera se réapproprie la pensée du XVIII^e siècle, surtout en ce qui concerne le réinvestissement de l'œuvre de Diderot. Il s'agit notamment chez lui de définir ce qui, dans l'œuvre de Kundera, « fait le lien entre les questionnements des deux siècles sur l'art du récit et leur position vis-à-vis d'une attitude réaliste⁶ ». Dans le même esprit, Nelson Guilbert analyse cinq romans contemporains dans lesquels on observe un dialogue avec les Lumières. Par l'examen de romans d'Italo Calvino, de Dominique Jamet, de Patrick Süskind, d'Éric-Emmanuel Schmitt et de Milan Kundera, Guilbert « montr[e] la nature et les enjeux de ce dialogue, les mécanismes selon lesquels il est construit et les problématiques qui l'animent⁷ ». Pareillement, on a pu avoir comment Michel Delon interroge cette place qu'occupe la mémoire des Lumières dans le roman contemporain, en insistant sur l'analyse de « textes qui suggèrent ou explicitent un parallèle, ou un contrepoint entre le XVIII^e siècle et le présent, ceux en particulier qui

⁴ Nous pensons entre autres ici à l'adaptation théâtrale qu'en fait Yves Laplace. Yves Laplace, *Candide, théâtre : d'après Voltaire*, Montreuil, Théâtrales, 2009.

⁵ Hélène Cixous, *Les rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000.

⁶ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 5.

⁷ Nelson Guilbert, *Les Lumières dans le roman contemporain*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2005, p. 4.

confrontent deux narrations⁸ », ce qui le conduit notamment à confronter l'œuvre du marquis de Sade à une de ces variations contemporaine, *La marchande d'enfants*⁹. En même temps, la recherche contemporaine étudie en quoi le phénomène des réécritures intermédiaires participe à cette relecture des Lumières. À ce titre, Anne Coudreuse note entre autres la sévère critique que fait Michel Delon des adaptations théâtrales et cinématographiques des *Liaisons dangereuses*, notamment lorsqu'il « montr[e] que chaque adaptation nous éloigne irrémédiablement de la langue inimitable du roman original¹⁰ ». Delon, en déplorant que certaines adaptations de ce roman libertin sont des versions réductrices de l'œuvre originale, qui « abandonnent délibérément les nuances verbales du texte classique au profit de belles images¹¹ », souligne en effet la difficulté qu'a le cinéma à restituer fidèlement l'esprit des Lumières, dans une société du spectacle qui préfère souvent l'éclat à la mémoire.

Toutefois, plus rares sont les travaux permettant d'approfondir l'étude de ce dialogue entre XVIII^e et XX^e siècles, en mettant à la fois l'accent sur le rôle qu'y occupent les enjeux liés à la réécriture et à l'intermédialité. C'est donc cette lacune que ce mémoire s'est proposé de pallier, à la faveur de l'analyse des transformations que subissent à la fois les philosophies épicurienne et libertine, et en prenant comme objet d'étude une nouvelle libertine du XVIII^e siècle, *Point de lendemain* (1777)¹² de Vivant Denon, et les deux réécritures qu'elle a inspirées au XX^e siècle : le film *Les amants*

⁸ Michel Delon, « Le XVIII^e siècle dans la fiction romanesque en France aujourd'hui », dans Francisco Lafarga (dir.), *Le XVIII^e siècle aujourd'hui. Présences, lectures et réécritures*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2011, p. 17.

⁹ Gabrielle Wittkop, *La marchande d'enfants*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁰ Anne Coudreuse, *La Conscience du présent. Représentation des Lumières dans la littérature contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 64.

¹¹ Michel Delon, *P.-A. Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 4^e édition, 1999, p. 113.

¹² Vivant Denon, *Point de lendemain suivi de La Petite Maison*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

(1958)¹³ de Louis Malle et le roman *La lenteur* (1995)¹⁴ de Milan Kundera. En effet, ces deux réécritures mobilisent les possibilités créatrices qu'offre la reprise d'un texte du XVIII^e siècle, afin de nourrir un regard critique sur le double héritage philosophique des Anciens et des Lumières, et ce, au moyen d'œuvres entraînant le passage d'un texte source à un autre genre et à un autre média.

Or, cette réappropriation suppose surtout une part considérable de réinvention : *Les amants* et *La lenteur* interrogent le double héritage philosophique qu'illustre cette nouvelle, à la fois si attentive à la morale du plaisir des Anciens et si représentative du sensualisme des Lumières. Dans le premier chapitre, nous observerons d'abord comment le libertinage des Lumières, du moins tel qu'il se donne à lire dans *Point de lendemain*, constitue en lui-même une réappropriation de l'épicurisme des Anciens. Dans cette nouvelle, nous analyserons alors en quoi les procédés raffinés que mobilise le libertinage galant donne une nouvelle forme au goût épicurien pour le plaisir de l'instant, conçu chez les Anciens comme un moment où doivent triompher les sens, l'esprit, l'inconstance et la vertu. Puis, dans le second chapitre, nous verrons que, si *Les amants* célèbrent bel et bien le plaisir, ce film se détourne pourtant du libertinage sans lendemain et de la seule délectation épicurienne de l'instant au nom d'une valeur venue du XIX^e siècle : l'authenticité. Effectivement, dans ce film, l'expérience du plaisir a d'abord une fonction de révélation qui favorise la découverte de soi, la conquête d'une liberté intime, la rupture avec un conformisme moral bourgeois et l'espoir d'une vie authentique. En somme, chez Louis Malle, le plaisir acquiert une

¹³ Jean Thuillier (producteur) et Louis Malle (réalisateur), *Les amants* [film cinématographique], France, Nouvelles Éditions de Films, 1958.

¹⁴ Milan Kundera, *La lenteur* [1995], Paris, Gallimard, 1998.

toute nouvelle dimension où s'exprime autant le besoin de conserver une part de l'héritage des Anciens et du libertinage des Lumières que de s'en détacher en faveur d'un nouvel idéal valorisant le pouvoir de découverte de soi que représente l'expérience du plaisir. Enfin, dans le troisième chapitre, nous examinerons en quoi *La lenteur* critique vivement la façon dont notre époque médiatisée dénature les concepts épicurien et libertin de plaisir. Nous observerons en effet que ce roman, s'il met en scène liberté de mœurs et plaisir sensuel, montre surtout qu'au XX^e siècle, les agréments sont vécus comme autant de simulacres, qu'ils deviennent même kitsch dans une société où règne un narcissisme généralisé qui se travestit sous le masque d'une authenticité factice. Alors qu'épicurisme et libertinage deviennent les simples satellites d'un Moi aspirant à attirer l'attention et à éblouir par sa prétendue singularité, la vraie jouissance et la quête épicurienne de l'instant sont complètement oubliées, le plaisir n'étant recherché ici que pour se donner en spectacle.

Comme l'exige un tel sujet, qui déborde du domaine strictement littéraire, nous avons adopté une approche multidisciplinaire. Nous avons d'abord recouru à méthode historique, puisque nous étudions un phénomène dans un temps et un espace précis, tout en étant assez vaste pour rendre compte d'une évolution. Histoire littéraire donc, mais aussi histoire des idées et histoire culturelle, puisque l'analyse de notre corpus devait rendre compte de l'évolution de l'idée du plaisir propre à l'épicurisme et au libertinage en tenant compte de facteurs liés à la culture de notre temps. À ce titre, il importait que notre recherche repose sur une vaste connaissance des ouvrages traitant de l'idée du plaisir propre à l'éthique épicurienne, depuis les textes d'Épicure et de Lucrèce, qui font office de sources, jusqu'à leur théorisation contemporaine. D'autre part, comme notre corpus visait d'abord à rendre compte de l'évolution de l'idée du

plaisir au siècle des Lumières, nous nous sommes appuyée sur des travaux constituant une référence sur cette question, à commencer par *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*¹⁵ de Robert Mauzi. Or, puisqu'au XVIII^e siècle, c'est surtout la transformation de l'idée du plaisir sous l'impulsion de la culture libertine qui nous intéressait, nos recherches se fondent encore davantage sur certains ouvrages traitant de l'idée du plaisir propre au libertinage, tels que *Le savoir-vivre libertin*¹⁶ de Michel Delon. Au surplus, comme l'œuvre source de notre corpus met en évidence l'influence de l'héritage galant sur l'évolution de l'idée du plaisir chez les libertins du XVIII^e siècle, notre recherche requerrait la prise en compte d'ouvrages traitant spécifiquement de l'idée du plaisir au sein de la société galante, avec notamment *La France galante*¹⁷ d'Alain Viala.

D'autre part, afin d'établir que *Les amants* constituent bel et bien une réécriture qu'inspire un idéal d'authenticité, dont les exigences agissent dans la transformation même du concept de plaisir, notre démarche nécessitait de prendre en compte les théorisations de penseurs qui ont traité de cette quête assidue du moi dans toute sa vérité, et tout particulièrement la pré-conceptualisation de l'authenticité par Jean-Jacques Rousseau. Nous avons aussi considéré avec la plus grande attention les travaux contemporains ayant théorisé finement cette recherche d'authenticité, de manière à pouvoir en observer les traits dans la fiction. Nous nous sommes alors attardée non seulement à de récents articles scientifiques traitant de ce concept, mais aussi aux

¹⁵ Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1979.

¹⁶ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000.

¹⁷ Alain Viala, *La France galante*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

travaux de phénoménologues qui avaient proposé une première conceptualisation philosophique de l'authenticité.

Enfin, avec *La lenteur*, nous avons affaire à un roman qui, on le verra, s'emploie à mettre en scène la manière dont, de nos jours, se sont corrompues les idées épicurienne et libertine du plaisir, corruption qui se manifeste notamment sous la forme du narcissisme. Aussi notre recherche va-t-elle solliciter ici les textes de moralistes et de philosophes traitant des plaisirs liés à l'amour-propre, qu'il s'agisse de certains ouvrages de Rousseau ou des *Pensées*¹⁸ de Pascal, qui nous ont permis d'analyser en quoi l'orgueil, la vanité, l'impératif du paraître et le besoin de reconnaissance participent à des plaisirs vains et viciés, qui se dissimulent dans les actes et le discours. De plus, comme la corruption du concept de plaisir rend compte d'un regard critique porté sur notre société, nous avons aussi tenu compte de travaux contemporains traitant du narcissisme considéré comme un phénomène social qui se voit encouragé par les médias. À cet effet, nous avons entre autres fait appel à l'ouvrage *La culture du narcissisme*¹⁹ de Christopher Lasch.

Au terme de ce parcours, nous verrons que les idées épicurienne et libertine de plaisir, telles qu'on les voit à l'œuvre dans *Point de lendemain*, servent aujourd'hui des attitudes opposées vis-à-vis de l'idéal moderne d'authenticité : la mémoire du XVIII^e siècle, qui favorise chez Malle un éloge du plaisir vecteur de vérité, devient au contraire chez Kundera le lieu d'une critique du plaisir que guiderait la recherche d'authenticité. Puisque dans notre société de l'image, l'idéal d'authenticité sert de prétexte aux pires

¹⁸ Blaise Pascal, *Pensées* [1670] dans *Œuvres de Pascal : pensées, lettres et opuscules divers*, Paris, N. Chaix, 1864.

¹⁹ Christopher Lasch, *La culture du narcissisme. La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 2000.

dérives de l'amour-propre, une solution propre à la critique du XX^e siècle réside plutôt, comme on le verra, dans la revalorisation des artifices agréables que cultive la société galante des Lumières.

PREMIER CHAPITRE

Art de jouir et libertinage galant : entre épicurisme antique et raffinements modernes d'un art de plaire

À partir de la Révolution française, la critique du libertinage des Lumières conduit trop souvent à ne voir en cette philosophie que le règne des excès et de la dépravation aristocratique. C'est d'ailleurs l'aversion pour les dérèglements auxquels se livrent maints libertins qui conduit Mme de Staël à souligner, au seuil du XIX^e siècle, que l'abus des plaisirs conduit à moins ressentir, « à tel point qu'on aura bientôt plus même assez d'âme pour goûter un bonheur quelconque, quelque matériel qu'il soit²⁰ ». Or, le libertinage a été pratiqué sous tant de formes qu'on ne peut lui attribuer une identité à laquelle celles-ci correspondraient toutes, si ce n'est peut-être la liberté. En effet, les libertins recherchent une autonomie vis-à-vis des normes imposées, cet esprit d'indépendance trouvant entre autres sa source dans la relecture des auteurs de l'Antiquité. Ces derniers sont pris pour modèle aussi bien pour nourrir le travail d'érudition critique que pour revendiquer une plus grande liberté des mœurs. De plus, les manifestations de ce libertinage seront tantôt immorales, comme le montrent des personnages tels que le vicomte de Valmont ou la marquise de Merteuil dans *Les liaisons dangereuses*²¹, tantôt mises au service de valeurs qui servent un idéal de civilisation. C'est notamment le cas du libertinage galant, qui trouve son essence à la fois dans un goût pour le plaisir hérité de l'épicurisme antique et dans un idéal moderne qui, étroitement associé à la société curiale, s'épanouit dans un art de dire et de plaire

²⁰ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, vol. III, Paris, Éditeur H. Nicolle, 1814, p. 40.

²¹ Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Éditions Durand-Neveu, 1782, 516 p.

que régit l'éthique galante. Examinons, par exemple, dans quels termes le narrateur de *Point de lendemain* décrit sa conversation avec Mme de T. :

On osa même plaisanter sur les plaisirs de l'amour, l'analyser, en séparer le moral, le réduire au simple, et prouver que les faveurs n'étaient que le plaisir, qu'il n'y avait d'engagement réel (philosophiquement parlant) que ceux que l'on contractait avec le public, en le laissant pénétrer dans nos secrets, et en commettant avec lui quelques indiscretions²².

On sent ici l'influence qu'exerce la théorie épicurienne de la connaissance sur les thèses de l'empirisme moderne auxquelles fait directement écho le narrateur dans ce passage. En réaffirmant le rôle essentiel des sensations, celui-ci y propose en effet une généalogie des idées, qui se propose d'analyser l'amour de manière à réduire cette idée complexe à une idée simple : le plaisir. En même temps, ce passage donne à voir en quoi la tradition épicurienne, qui considérait comme essentiel au bonheur de « cacher sa vie » (« λάθε βιώσας²³ », disait Épicure), se réinvente dans un cadre typiquement aristocratique et mondain, marqué par un art de la dissimulation et du secret. À l'instar des épicuriens, qui vivaient cachés afin de trouver en eux une tranquillité qu'aurait troublée la vie publique, les libertins font de la discrétion un mode de vie, mais cette fois pour jouir de la vie à l'abri des persécutions que suscitent aussi bien les préjugés que la malignité humaine, comme le résume leur devise : « En privé, fais ce qu'il te plaît ; en public, fais selon l'usage reçu.²⁴ »

Ce chapitre se veut à l'image de ce dispositif, qu'il cherchera à mieux comprendre en étudiant la manière dont l'héritage épicurien est transformé par le nouvel hédonisme propre au libertinage galant. Nous verrons d'abord de quelle

²² Vivant Denon, *Point de lendemain suivi de La Petite Maison*, op. cit., 1995, p. 89.

²³ Usener, *Epicurea*, Fr. 551, Leipzig, Teubner, 1887, p. 326.

²⁴ Maxime du libertin italien Cesare Cremonini, citée par Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 29.

manière l'épicurisme envisage l'idée du plaisir, en examinant d'une part les représentations qu'en donnent Épicure et Lucrèce, et d'autre part les théorisations subséquentes. Puis, nous observerons comment le nouvel hédonisme libertin propre au XVIII^e siècle transforme ce concept de plaisir, tout particulièrement en raison de l'importance que l'esprit des Lumières accorde au plaisir pour le plaisir. Ces premières considérations nous amèneront ensuite à voir qu'au XVIII^e siècle, la civilisation curiale infléchit en faveur d'un libertinage galant la tradition épicurienne. Nous verrons alors en quoi l'idéal de sociabilité propre à la galanterie allie à la recherche des plaisirs naturels un souci de raffinement et de délicatesse de sentiments, lequel va de pair avec une rhétorique galante où la conversation est marquée par la recherche des agréments que procurent les jeux d'esprit et les artifices d'une parole à la fois apprêtée et enjôleuse. C'est en regard de ce contexte que nous procéderons enfin à l'analyse de *Point de lendemain*, afin d'y rendre compte de cette influence qu'exerce le libertinage galant dans la transformation du concept épicurien de plaisir.

1. L'idée épicurienne du plaisir selon Épicure et Lucrèce

Fondée par Épicure à Athènes à la fin du IV^e siècle av. J.-C., la philosophie épicurienne est une doctrine qui, à l'instar du stoïcisme, entend inspirer un mode de vie que guide la prudence. L'importance qu'y joue la raison conduit cette philosophie à s'éloigner radicalement du cyrénaïsme d'Aristippe de Cyrène, fondé au IV^e siècle avant J.-C., doctrine qui faisait du plaisir le seul bien, sans établir de distinction précise entre ceux qui sont souhaitables ou non. Au contraire, l'épicurisme trouve son but ultime dans la recherche d'un bonheur que rend possible le plaisir obtenu par un calcul rationnel.

Pour bien comprendre cette conception épicurienne du plaisir et les conditions que l'usage de la raison doit imposer, il importe d'abord de se rapporter à la physique de cette philosophie, qui en constitue le fondement : le matérialisme atomiste. En effet, la physique épicurienne considère que le monde est constitué d'un espace infini où se trouve une infinité d'atomes, lesquels « se meuvent continûment durant l'éternité²⁵ ». Puisque ce mouvement perpétuel des atomes va nécessairement de pair avec une transformation continue du monde sur lequel ceux-ci agissent, l'épicurisme envisage l'inconstance comme un phénomène naturel et constitutif de l'univers.

Or, tout en considérant que l'inconstance est inhérente au monde et se répercute jusque dans le corps et l'âme des hommes, où elle engendre tant de bouleversements, le sage épicurien recherche un plaisir qui permettra d'échapper aux troubles causés par cette agitation de l'âme : le plaisir que procure l'ataraxie. Effectivement, ce qu'Épicure considère comme un plaisir à rechercher signifie, « pour le corps, de ne pas souffrir, pour l'âme de n'être pas troublée²⁶ ». L'apaisement du mouvement propre à l'existence humaine devient ainsi, pour les épicuriens, le plaisir le plus grand. À cet effet, la philosophie épicurienne encourage à l'évitement de toute passion, à commencer par la crainte. De fait, il faut non seulement rejeter toute angoisse qu'inspirent les dieux, la souffrance et la mort, mais aussi toute inquiétude liée à ce qui ne dépend pas de notre volonté. Ainsi, de manière comparable aux stoïciens, Épicure préconise « l'indépendance à l'égard des choses extérieures²⁷ », notamment quant à la possession plus ou moins grande de biens. Or, contrairement au stoïcisme, l'épicurisme

²⁵ Épicure, *Lettres et maximes*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 103.

²⁶ *Ibid.*, p. 223.

²⁷ *Ibid.*, p. 223.

n'encourage pas cette indépendance uniquement au nom de la vertu, mais surtout au nom de la recherche du plaisir, puisque celui qui sait se contenter de peu et qui ne craint pas les hasards de la Fortune sera toujours en mesure d'être sensible aux plaisirs simples et trouvera plus facilement le repos de l'ataraxie.

Cette ataraxie, que les épicuriens considèrent comme le plus grand plaisir, n'est toutefois pas le seul qu'ils valorisent. De fait, Épicure considère que tout plaisir est un bien. Or, il établit une distinction entre ceux qui sont ou non à rechercher, la priorité étant accordée aux plaisirs qui sont à la fois naturels et nécessaires : il s'agit des plaisirs qui permettent d'atteindre l'ataraxie, c'est-à-dire l'absence de toute souffrance, comme le plaisir de se nourrir. Épicure valorise aussi les plaisirs naturels et non nécessaires, comme ceux que procure la sexualité. L'essentiel consiste alors à éviter les plaisirs vains, soit ceux qui ne sont ni naturels ni nécessaires, comme ceux qu'apportent les honneurs et la gloire.

D'un autre côté, ces plaisirs valorisés, aussi naturels soient-ils, ne doivent pas, selon les épicuriens, être recherchés en toute circonstance. Ce constat conduit Épicure à souligner l'importance d'évaluer la légitimité d'un plaisir à la faveur d'une arithmétique fondée sur le calcul des biens et des maux. Aussi affirme-t-il que « c'est par la comparaison et l'examen des avantages et des désavantages qu'il convient de juger de tout cela²⁸ ». Ainsi, choisir un plaisir de manière éclairée consiste à toujours réfléchir à la fois aux biens et aux maux potentiels qui pourraient en découler, de manière à opter pour ceux qui apportent le plus grand plaisir, tout en évitant le plus possible toute souffrance.

²⁸*Ibid.*, p. 223.

Ce calcul des biens et des maux permet d'expliquer une autre caractéristique propre à la conception épicurienne du plaisir, soit sa valorisation du plaisir que procure l'inconstance. En effet, s'il faut éviter toute passion, et s'il faut rechercher des plaisirs naturels apportant le moins de maux possible, l'idée du sentiment et de l'attachement en amour devient ainsi dangereuse, puisque chaque liaison amoureuse qui dure risque d'entraîner des passions et, avec elles, leur lot de souffrances morales. Comme l'affirme Lucrèce, « Fixer la passion, c'est se forger des chaînes/Se condamner au joug d'inévitables peines²⁹ ». On voit ainsi en quoi l'épicurisme s'éloigne considérablement d'autres philosophies hellénistiques, notamment du stoïcisme, en faisant l'éloge de l'inconstance, laquelle est considérée comme bénéfique puisqu'elle favorise la quête de divers plaisirs naturels et l'évitement des passions qu'engendre le sentiment. Par ailleurs, cette valorisation de l'inconstance va également de pair chez les épicuriens avec une certaine liberté des mœurs. Effectivement, tout plaisir étant considéré comme un bien à partir du moment où il n'entraîne pas plus de maux que d'agréments, l'épicurisme promeut une liberté à l'égard des questions sexuelles et de la jouissance. Toutefois, la moralité y demeure essentielle pour juger de la légitimité d'un plaisir, considérant que « les vertus sont connaturelles avec le fait de vivre avec plaisir³⁰ », et que l'un et l'autre sont donc inséparables.

Cet éloge du plaisir conduit Épicure à octroyer un rôle essentiel aux sens. Cette importance qui leur est accordée est à comprendre en fonction de la théorie de la connaissance propre à l'épicurisme. De fait, en s'opposant au scepticisme, les épicuriens soutiennent que les sensations ne trompent jamais et qu'il n'y a qu'à elles

²⁹ Lucrèce, *De la nature des choses*, Paris, Les écrivains de Fondcombe, 2011, p. 117.

³⁰ Épicure, *Lettres et maximes*, *op. cit.*, p. 225.

que l'on puisse se fier pour connaître et apprécier le monde. Ainsi Sextus Empiricus nous rappelle-t-il, en reformulant les propos d'Épicure, que les sens sont source de vérités, car « toute impression provient de quelque chose d'existant et ressemble à la chose qui la met en mouvement³¹ ». De surcroît, les épicuriens considèrent que les plaisirs de l'esprit ne peuvent exister sans être liés à l'idée d'une sensation. Cet extrait de *La fin* d'Épicure, que rapporte Cicéron, témoigne d'ailleurs de cette importance qui se voit conférée au rôle des sens dans le plaisir :

Pour ma part, je ne puisse rien concevoir qui puisse être le bien, si j'en soustrais les plaisirs perçus par le goût, ceux perçus dans l'activité sexuelle, ceux qui viennent quand on entend de la musique, les agréables mouvements perçus par les yeux par le moyen des belles choses [...] je comprends ainsi le plaisir de l'esprit : l'attente de toutes les choses qu'on vient de dire [...].³²

Ce passage rend non seulement compte de la dépendance des plaisirs vis-à-vis des sens, mais aussi du rôle de l'imagination dans les désirs qu'inspirent nos impressions. De fait, pour essentielles que soient les sensations dans tout plaisir, les épicuriens n'en valorisent pas moins les plaisirs auxquels participe l'esprit. Ils soulignent ainsi le rôle de la mémoire, qui permet de trouver le plaisir dans le souvenir et dans l'anticipation du plaisir des sens. Cette importance du rapport entre sensations et plaisirs de l'esprit s'observe d'ailleurs dans une maxime où Épicure valorise les plaisirs naturels et nécessaires, affirmant que «[c]elui qui a ces choses, ou l'espoir de les avoir, peut rivaliser avec Zeus en bonheur³³ ».

Cette importance que les épicuriens confèrent au plaisir de l'esprit s'observe également dans leur valorisation du plaisir de l'instant. En effet, Épicure considère qu'il est essentiel que l'esprit savoure pleinement le plaisir des sens sans se laisser distraire

³¹ Long et Sedley, *Les philosophes hellénistiques*, Paris, Flammarion, 1987, p. 170.

³² *Ibid.*, p. 239.

³³ Épicure, *Lettres et maximes*, *op. cit.*, p. 255.

par d'autres aspirations. Dans une maxime, il déclare ainsi : « Il ne faut pas gâter les choses présentes par le désir des absentes, mais considérer que celles-là mêmes étaient appelées de nos vœux³⁴. » Ici, Épicure exprime l'importance de protéger le plaisir des maux que suscitent les aspirations du désir, en leur opposant le contentement que fait éprouver la conscience de goûter un plaisir bien réel.

2. L'idée du plaisir propre au libertinage galant du XVIII^e siècle

L'idée épicurienne du plaisir a eu une influence considérable sur la pensée philosophique du XVIII^e siècle, notamment grâce à la médiation de certains philosophes de la première modernité tels que Gassendi, qui ont assuré la restitution de cet héritage. À titre d'exemple, le rôle fondamental que les épicuriens attribuent aux sens dans le plaisir amoureux se retrouve dans le matérialisme philosophique des Lumières, qui conduit plusieurs auteurs à décrire l'amour suivant cette perspective très naturaliste. Ainsi, dans ses *Pensées philosophiques*, Diderot exprime un matérialisme qui se rattache à l'épicurisme puisque, reformulant une idée de Marc Aurèle, il y décrit l'amour comme « le frottement illicite et voluptueux de deux intestins³⁵ ». En outre, avec cette reprise, on pressent déjà en quoi la méthode empiriste que privilégie ce siècle est favorable à une véritable renaissance de l'épicurisme, puisqu'elle accorde d'emblée un rôle déterminant aux sens et à la matérialité des corps dans tout plaisir.

Ce retour à l'épicurisme s'inscrit dans la volonté de réhabilitation du plaisir qui traverse le XVIII^e siècle et qui conduit à cesser de concevoir le divertissement comme

³⁴ *Ibid.*, p. 257.

³⁵ Denis Diderot, *Pensées philosophiques* [1746] dans *Pensées philosophiques. Addition aux Pensées philosophiques. Lettre sur les aveugles. Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 71.

une pratique condamnable, en l'envisageant plutôt comme « la façon la plus naturelle de s'accommoder de la vie³⁶ ». Ce siècle aspire donc à fuir l'ennui où conduit l'inactivité et valorise ainsi la quête du plaisir pour le plaisir lui-même. Toutefois, cette vision du plaisir s'éloigne, en même temps, de la recherche épicurienne de l'ataraxie, car elle ne conçoit plus le plus grand plaisir comme l'absence de maux, mais invite à considérer le plaisir idéal comme celui qui résulte d'une alternance entre le mouvement et le repos. Or, ce besoin inévitable d'une conciliation entre activité et inactivité va de pair, au XVIII^e siècle, avec un goût pour le respect de certaines conditions qui permettent d'apprécier pleinement le plaisir. Par exemple, Robert Mauzi définit les principales exigences du plaisir propres à ce siècle comme étant la diversité, la modération et l'intériorité. Le goût de la diversité, héritée du sensualisme philosophique, vient de ce qu'un seul plaisir finit toujours par ennuyer, et qu'il convient donc de varier le plaisir des sens pour en assurer la continuité. Quant à l'importance de la modération, elle est vue comme un élément essentiel pour empêcher que l'excès des plaisirs ne rende les sens insensibles à ceux-ci. Enfin, considérant que le plaisir « doit être savouré par l'âme elle-même³⁷ », plusieurs penseurs du XVIII^e siècle accordent une grande importance à l'intériorité dans la quête du plaisir. De fait, à l'instar des épicuriens, Rousseau souligne le rôle essentiel de l'imagination dans le plaisir. Soucieux de mettre en évidence la manière dont l'esprit se rappelle les sensations déjà perçues et les embellit dans l'attente de la jouissance, Rousseau donne à voir en quoi le désir du plaisir est un plaisir non négligeable. Ainsi fait-il dire à Julie, dans *Julie ou*

³⁶ Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 389.

³⁷ *Ibid.*, p. 389.

la Nouvelle Héloïse : « Malheur à qui n'a plus rien à désirer ! Il perd pour ainsi dire tout ce qu'il possède.³⁸ »

C'est dans un tel contexte que se joue l'une des principales réappropriations du concept épicurien de plaisir au XVIII^e siècle : celui qu'effectue l'hédonisme propre au libertinage des Lumières. En effet, le libertinage est un mouvement qui implique à la fois une pensée qu'inspire la critique philosophique des préjugés et sa mise en œuvre au profit d'un idéal de liberté des mœurs. Or, les principes de cette critique s'appuient ouvertement sur la morale d'Épicure, de manière à repenser l'idée du plaisir en fonction d'un matérialisme qui procède de l'atomisme épicurien, les libertins insistant toujours sur l'influence de la matière sur les choix et les actions humaines. De plus, les matérialistes libertins radicalisent cette conception, en allant jusqu'à soutenir que l'homme n'a aucun moyen de résister aux conditionnements de la nature, et qu'il ne fait que réagir passivement aux forces qui s'exercent sur lui. Dans cette perspective, La Mettrie décrira le corps humain comme « une Machine qui monte elle-même ses ressorts ; vivante image du mouvement perpétuel³⁹ ». Paradoxalement, c'est encore ce constat d'une absence de réelle liberté humaine qui conduit les libertins à légitimer la liberté des mœurs : l'homme ne pouvant résister aux mouvements de la nature, il est acceptable, et même souhaitable, de suivre les penchants qu'elle inspire. Cette justification matérialiste va de pair avec un refus de tous les dogmes. De fait, témoins des horreurs où conduit le fanatisme religieux et des hypocrisies où mène le conformisme, les libertins remettent en doute tout ce que la société impose d'accepter

³⁸ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle-Héloïse* [1761], Sixième partie, Lettre VIII, Paris, Firmin-Didot Frères, 1843, p. 641.

³⁹ La Mettrie, *L'homme machine* [1747], Paris, Frédéric Henry, 1865, p. 37.

sans discernement, à commencer par « la tristesse et la pénitence prônée par l'Église⁴⁰ », dont les superstitions briment les droits de la nature. Ainsi, les libertins en viennent à se créer leur propre morale, afin de se soustraire aux exigences sociales dans la recherche du plaisir pour le plaisir.

Cette liberté dans la recherche du plaisir est comparable à l'hédonisme épicurien, tout d'abord en ce qui concerne la déculpabilisation des plaisirs qui viennent des sens. Effectivement, chez les libertins des Lumières, les plaisirs des sens sont libérés de tout préjugé qui les censurerait au nom des interdits religieux, notamment en ce qui concerne les préférences sexuelles et les liaisons hors mariage. L'une de ces principales transgressions, qui rejoint par ailleurs l'idéal épicurien, consiste en une valorisation du plaisir trouvé dans l'inconstance amoureuse. Or, cet éloge du changement, plutôt que de viser simplement l'évitement des passions, comme c'était le cas chez les épicuriens, devient surtout chez les libertins le résultat d'une quête du plaisir pour le plaisir, que l'on sait devoir varier pour faire durer. Ainsi, le goût de la diversité propre à l'idée du plaisir au XVIII^e siècle se radicalise chez les libertins au nom d'un refus de toute « métaphysique du sentiment, de la fidélité et de la possession⁴¹ ». Cette thèse sensualiste conduit d'ailleurs La Mettrie à soutenir que la constance amoureuse est incompatible avec le triomphe du plaisir des sens, en déclarant notamment : « il est trop impossible de sentir long-temps & vivement, & par conséquent, [...] l'inconstance est le partage nécessaire de ceux qui savent le mieux

⁴⁰ Françoise Charles-Daubert, *Les libertins érudits en France au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 31.

⁴¹ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, p. 204.

aimer⁴². » Cette valorisation de l'inconstance amène même les libertins à se réapproprier un autre idéal épicurien qui, lui, tient à l'importance de savoir se saisir de l'instant présent : le refus de la constance amoureuse va donc de pair avec un « refus du lendemain⁴³ », qui fait de chaque liaison un moment court et unique dont le libertin peut profiter pleinement sans devoir songer aux jours qui le suivront. Par exemple, pour montrer qu'il jouit librement de l'instant, Casanova se présente dans son œuvre autobiographique comme une personne sans conséquence, dont les aventures sans lendemain n'ont d'autre but que le plaisir⁴⁴.

En même temps, cette transformation par les libertins de l'idée du plaisir héritée de la pensée morale d'Épicure est fortement influencée par une économie des agréments que régit l'éthique galante au nom d'une exigence de raffinement et de délicatesse, dont il importe maintenant de connaître les usages. Tout d'abord, le désir de distinction propre à l'aristocratie nourrit, au sein de la société de cour, un souci permanent de raffinement dans les manières et le langage, dont la maîtrise permet d'être reconnu comme faisant partie des élites. Or, cet idéal de sociabilité s'exerçant dans les « lieux privilégiés des intrigues amoureuses⁴⁵ » que représentent les salons, la séduction y devient un véritable art. C'est d'ailleurs dans ce contexte que paraissent de nombreux traités relatifs à l'art de plaire, qui favorise une « inscription des codes amoureux dans une esthétique⁴⁶ », comme le montrent notamment plusieurs poètes érotiques qui, dès le XVII^e siècle, et tout particulièrement au XVIII^e siècle, se livrent

⁴² La Mettrie, *La Volupté* dans *Œuvres philosophiques de La Mettrie*, Tome troisième, Paris, Éditions de Berlin, 1796, p. 44.

⁴³ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 204.

⁴⁴ Voir Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, Paris, Éditions de Saint-Clair, 1967, 391 p.

⁴⁵ Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 242.

⁴⁶ Alain Viala, *La France galante*, op. cit., p. 159.

dans cet esprit à maintes imitations de *L'art d'aimer* d'Ovide. L'un des exemples les plus connus de cette réappropriation est *L'art d'aimer* de Gentil-Bernard, qui tente une explication théorique de l'amour en donnant des conseils pratiques sur l'art de choisir un amant, l'art de plaire et l'art de jouir. Gentil-Bernard y expose notamment « la nécessité d'une "économie de l'amour"⁴⁷ », qui consiste à exciter le désir par « une savante gradation⁴⁸ » de l'intensité du plaisir. Or, ce souci des étapes propre à l'art de plaire que favorise la galanterie exerce une grande influence sur la conception libertine de la séduction, où le détail est célébré comme « une attention à l'autre, une délicatesse qui prend son temps⁴⁹ ». La modération qui caractérise ce procédé habile constitue un moyen raffiné qui permet de redonner vie à l'idéal du *carpe diem* hérité de l'épicurisme, en invitant à savourer chaque intervalle de temps conduisant au plaisir. Au surplus, les soins et les précautions délicates que nécessitent ces gradations s'intègrent dans un idéal de civilité propre à la galanterie. En effet, dans ce « monde de la distance et des bienséances⁵⁰ », aucun soin n'est négligé dans les manières pour ménager le plaisir et l'amour-propre d'autrui. Ce raffinement dans les façons, s'il donne souvent lieu à des complaisances qui ne sont que des masques, sert toutefois à mettre l'amabilité au service du plaisir, de manière à favoriser le bien-être et l'aisance d'autrui. Dans cette société où la plus grande preuve qu'on a de l'esprit est de « bien vivre et se conduire toujours comme on doit⁵¹ », l'impératif de bien faire, du moins en apparence, ne peut conduire qu'à la mise en action de l'idéal épicurien qui consiste à savoir

⁴⁷ Stéphanie Loubère, *L'art d'aimer au siècle des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 205.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁹ Michel, Delon. *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 86.

⁵⁰ Claude Habib, *La galanterie française*, Paris, Gallimard, 2007, p. 143.

⁵¹ Antoine Gombaud Méré, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture ; avec les Conversations du même chevalier et du maréchal de Clérambau*, Paris, Éditions A Amsterdam, 1687, p. 12.

associer plaisir et vertu. Ainsi, la séduction libertine acquiert par l'influence du monde galant un souci de délicatesse qui y fait naître un goût pour diverses valeurs morales telles que la douceur, l'amabilité et la courtoisie.

Un autre trait essentiel de la civilisation galante est son goût pour la surprise. Le sens éminemment mondain de la théâtralité étant « fondée sur la connivence et l'attrait du spectaculaire⁵² », tout ce qui vise à plaire en éblouissant ou en subjuguant se voit célébré, ce qui va de pair avec un intérêt pour la mise en scène et les illusions, par exemple en ce qui a trait aux expériences et aux jeux d'hypnose, qui fascinent l'imagination des spectateurs. Ce goût pour les artifices, auquel participe l'esprit de raffinement de la galanterie, se manifeste aussi par un besoin de plaire par un arrangement minutieux des lieux destiné à charmer et à confondre les sens, notamment par l'aménagement de trompe-l'œil. Les enchantements que font naître ces fins arrangements placent sous un nouveau jour la valorisation épicurienne des plaisirs de l'esprit, en favorisant la création d'un environnement qui stimule l'imagination et qui participe de ce fait au plaisir des sens.

De plus, l'art de plaire que cultive la galanterie réinvente véritablement l'éthique épicurienne à la faveur de la maîtrise, fortement valorisée, d'un art de la conversation. En effet, la plaisante délicatesse et la bienséance auxquelles se reconnaît la conduite galante s'observent dans la rhétorique qu'elle commande. Différents moyens sont alors mis en œuvre dans le discours pour se rendre agréable à autrui, à commencer par l'enjouement, comme le rappelle d'ailleurs Mme de Scudéry décrivant ainsi l'atmosphère qui doit imprégner toute conversation galante : « Je veux qu'il y ait

⁵² Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 271.

un certain air de joie qui y règne.⁵³ » Ce goût de la gaité fait de la conversation un lieu propice aux jeux, ce qui va de pair avec cette autre qualité recherchée dans le discours galant : celle de pouvoir susciter l'intérêt par l'étonnement. « L'agrément se plaît à surprendre⁵⁴ », souligne par exemple le Chevalier de Méré, qui valorise la variété dans les manières. Ainsi, le goût de la surprise brille dans les conversations galantes, où il faut savoir évoquer plusieurs idées originales tout en arrivant à les diversifier. « [I]l est nécessaire qu'il y ait de la nouveauté ou du merveilleux dans ce que nous racontons⁵⁵ », note encore à ce sujet Dorante, l'un des personnages grâce auxquels Vaumorière évoque les qualités requises pour plaire dans la conversation. Cet art de plaire par la surprise s'observe tout spécialement par l'utilisation d'illusions, qui suscitent un étonnement agréable en attirant l'attention sur le discours du locuteur. Aussi la rhétorique galante invite-t-elle à mobiliser différents procédés destinés à surprendre, notamment en altérant en apparence le sens du message que l'on cherche à exprimer par le discours. C'est, par exemple, ce qu'entreprend de théoriser Gamaches autour de la notion de *brillant* du discours, qui désigne chez lui tout ce qui crée une « surprise à l'esprit, [...] [et] l'amène à être attentif sans que cela lui coûte aucun effort⁵⁶ ». Il en va ainsi de ce qu'il appelle le *tour*, conçu comme une « manière détournée de faire entendre ce qu'on affecte de ne pas déclarer⁵⁷ ». Observons que ces jeux de langage peuvent mobiliser différents dispositifs, par exemple les suppositions, qui permettent

⁵³ Madeleine de Scudéry, « De la conversation », dans, *“De l'air galant” et autres conversations* [1653-1684], édition établie et commentée par Delphine Denis, Paris, Champion, 1998, p. 74.

⁵⁴ Antoine Gombaud Méré, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse*, op. cit., p. 101.

⁵⁵ Pierre Ortigue de Vaumorière, *L'art de plaire dans la conversation*, 4^e édition, augmentée de deux entretiens, l'un sur le jeu, et l'autre sur le génie et le propre caractère de la plupart des dames, Paris, Éditions J. et M. Guignard, 1701, p. 59.

⁵⁶ Étienne-Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes*, op. cit., p. 153.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 154.

de feindre qu'on sous-entend l'évidence d'une idée ; les contrevérités, par lesquelles on affirme le contraire de ce qu'on veut affirmer ; ou encore les équivoques de sens, qui produisent l'illusion qu'on prend un mot dans un autre sens que celui qu'on veut véritablement lui donner. À titre d'exemple, Gamaches montre comment le tour peut faire appel à une supposition portant sur le caractère des choses, notamment lorsqu'il cite la manière dont le Chevalier d'Er fait semblant de sous-entendre que l'amour est un sentiment que l'on peut contrôler, par ce mot qu'il écrit à une marquise : « Il y a longtemps, Madame, que j'aurais pris la liberté de vous aimer, si vous aviez le loisir d'être aimé de moi⁵⁸. » De même, Gamaches explicite comment peut se manifester un tour qui relève d'une équivoque de sens. Il montre entre autres qu'il est possible de masquer le sens d'une expression pour éviter de choquer la bienséance, comme on l'observe, par exemple, dans un tour auquel Voiture recourt en s'adressant à la marquise qu'il aime, alors qu'il feint de prêter au mot « sentiment » un sens plus général : « Je n'oserais mettre ici tous les sentiments que j'ai pour vous de peur que, si cette lettre venait à être perdue, on ne la prit pour une lettre d'amour⁵⁹. »

Enfin, ce qui augmente le plaisir que procurent ces illusions et ces jeux de langage procède d'une autre particularité propre à la rhétorique galante : l'art du naturel ou, si l'on préfère, la *spezzatura*. Comme le souligne Marc Fumaroli, l'art de la conversation implique à la fois « une profonde maîtrise de la rhétorique et un naturel qui la fasse oublier⁶⁰ ». Autrement dit, l'esprit qui se déploie dans le discours galant,

⁵⁸ Étienne-Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes*, op. cit., p. 157.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 334.

⁶⁰ Marc Fumaroli, « De l'âge de l'éloquence à l'âge de la conversation. La conversion de la rhétorique humaniste dans la France du XVII^e siècle » dans Bernard Bray (dir.), *Art de la lettre. Art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 38.

quoique totalement affecté, doit au contraire paraître si spontané qu'on en oublie ce qu'il tient des convenances et de la culture. C'est à ce prix que le brillant du discours paraît encore plus agréable, puisqu'il semble que ses illusions et ses surprises ne nécessitent aucun effort : elles paraissent plus réelles, ce qui augmente leur charme. Au demeurant, le brillant du discours séduit tout autant grâce à la surprise qu'il produit que par la satisfaction de soi qu'il engendre chez l'interlocuteur, qui prend plaisir à voir qu'il peut comprendre chacune des subtilités qui lui sont adressées. Sur ce point, en revanche, les agréments que produit l'art de plaire qu'a cultivé la civilisation galante s'éloignent en partie de l'idéal épicurien, car ils se manifestent souvent sous forme de plaisirs vains qu'inspire l'amour-propre : n'avons-nous pas affaire ici à des plaisirs qui ne procèdent pas des cinq sens, mais qui résident soit dans le contentement que fait naître le sentiment de son propre esprit, soit dans la satisfaction de soi que procurent les bienséances et les complaisances qu'on nous adresse ? Au même moment, le raffinement que recherchent les manières et la rhétorique galantes rend pourtant possible un réel approfondissement de l'idée du plaisir cher à la pensée morale épicurienne : la célébration des plaisirs que procurent les sens, l'imagination, les vertus, l'inconstance et l'instant présent y gagne en finesse à la faveur d'un art de subdiviser les plaisirs au moyen de nombreux artifices, jeux de mot et attentions délicates, comme nous le verrons dans la séduction entre Damon et Mme de T. que met en scène *Point de lendemain*.

3. Les idées épicurienne et libertine du plaisir dans *Point de lendemain*

Chez les amants de *Point de lendemain*, on observe une réappropriation de l'éloge épicurien de l'inconstance, qui se manifeste cette fois au nom d'une quête

libertine du plaisir pour le plaisir, si représentative de l'esprit du XVIII^e siècle où règne le rejet de l'ennui. En effet, Mme de T. apostrophe Damon en condamnant d'emblée l'inactivité, dans ce qui constitue la première étape d'une entreprise de séduction visant à le conduire à commettre comme elle une inconstance en trompant sa maîtresse. Ainsi, quand elle voit que Damon, arrivé très tôt à l'opéra, reste seul dans sa loge en attendant sa maîtresse, elle lui exprime vivement son dédain pour cette oisiveté, en lui lançant : « Quoi! Déjà, [...] quel désœuvrement ! Venez donc près de moi⁶¹. » On voit déjà en quoi le libertinage s'inscrit ici dans une philosophie du plaisir typiquement mondaine, qui aperçoit dans le divertissement et la sociabilité une solution essentielle pour fuir l'ennui du quotidien. C'est d'ailleurs en alléguant le rôle primordial du plaisir que Mme de T. justifie leur aventure, le plaisir des sens disculpant à lui seul leur infidélité mutuelle. Ainsi affirme-t-elle, après qu'elle et Damon sont allés chez elle et qu'ils ont profité du départ de son mari pour faire l'amour dans un pavillon : « Quelle nuit délicieuse [...] nous venons de passer par l'attrait seul de ce plaisir, notre guide et notre excuse !⁶² » On observe alors comment l'éloge épicurien de l'inconstance devient, dans le libertinage, une invitation à suivre librement ses désirs, en contrant les maux qu'occasionne l'ennui par le plaisir de la variété, ce qui conduit ici les amants à tromper leur partenaire respectif sans le moindre scrupule. De surcroît, on voit que cette liberté constitue un détournement de l'empirisme moral que professait l'épicurisme, ce « guide » qui détermine les amants étant alors présenté comme une justification à l'inconstance, voire comme attrait invincible auquel le corps ne peut résister d'aucune manière, ce qu'exprime ensuite Damon quand il note : « nous sommes tellement

⁶¹ Vivant Denon, *Point de lendemain suivi de La Petite Maison*, op. cit., p. 73-74.

⁶² *Ibid.*, p. 89.

machines (et j'en rougis), qu'au lieu de toute la délicatesse qui me tourmentait [...] j'entrais au moins pour moitié dans la hardiesse de ses principes ; je les trouvais sublimes, et je me sentais déjà une disposition très prochaine à l'amour de la liberté⁶³. » Ainsi, chez les amants, le matérialisme moderne constitue une radicalisation de l'empirisme moral d'Épicure, laquelle participe à une quête épicurienne de l'inconstance, en faisant du pouvoir de la matière une justification à la quête du plaisir pour le plaisir lui-même.

D'autre part, on observe dans *Point de lendemain* un remaniement de la quête épicurienne des plaisirs les plus naturels, grâce au raffinement et à la délicatesse auxquels donnent lieu les procédés galants que mobilise cette séduction libertine. On y voit en effet comment l'éthique galante favorise la mise en place de gradations dans la quête du plaisir des sens. Par exemple, Mme de T. divise leurs plaisirs en différentes étapes, en augmentant par degrés l'intensité de la complicité sensuelle qui s'établit entre elle et Damon. Ainsi, quand Mme de T. invite Damon à l'accompagner, la voiture où ils se retrouvent ensemble est le lieu des prémices de cette complicité. Celle-ci s'observe d'abord par le rapprochement que favorisent les mouvements du carrosse, lorsque « le visage de Mme de T. et le [sien] s'entreouchaient⁶⁴ », et que les amants profitent de ces effleurements pour établir une première complicité sensuelle, quand, « [d]ans un choc imprévu, elle [lui] serra la main; et [lui], par le plus grand hasard du monde, [il] la retin[t] entre [ses] bras⁶⁵. » Or, on assiste ensuite aux progrès de cette sensualité, dont les étapes sont marquées, en même temps, par des passages d'un lieu

⁶³ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.

à l'autre. Ainsi, après leur arrivée chez le mari de Mme de T. et la retraite de ce dernier après le souper, la promenade qu'ils effectuent à l'extérieur donne à voir la continuité de cette gradation du plaisir des sens, tout d'abord lorsque, en marchant sur la terrasse tout en discutant, leurs corps se rapprochent davantage : « Elle m'avait d'abord donné son bras, ensuite ce bras s'était entrelacé, je ne sais comment, tandis que le mien la soulevait et l'empêchait presque de poser à terre.⁶⁶ » Peu après, cette sensualité gagne en vigueur sur le banc de gazon où ils se reposent, puisqu'ils y échangent ardemment leurs premiers baisers, qui « se pressaient [...], entrecoupaient la conversation, [...] la remplaçaient⁶⁷ ». Cette intensité s'accroît dans le pavillon où se retirent Damon et Mme de T., lorsqu'ils vont se jeter sur un canapé pour faire l'amour, sans pouvoir résister davantage à « l'ivresse de [leurs] sens⁶⁸ », dans un abandon au plaisir qui se poursuit plus tard dans le mystérieux cabinet du mari de Mme de T. Ces transitions, et les changements de lieux qui y sont associés, permettent aux amants de goûter dans toute leur étendue les nuances les plus subtiles dont sont susceptibles les plaisirs : ils prennent davantage conscience de chacune des étapes de leur parcours, que guide un art de la lenteur et de la mise en scène propre au monde galant. Ces gradations que ménage un art délicat de goûter les jouissances réinventent ainsi la célébration épicurienne du plaisir des sens, qui se voit raffinée par les divisions qu'impose la séduction galante. De surcroît, la temporisation que favorisent ces procédés donne lieu à une réappropriation du principe du *carpe diem* hérité de la pensée d'Épicure :

⁶⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 86

l'invitation à jouir de l'instant présent s'épanouit dans un art d'accorder ses faveurs par degrés, qui permet de mieux apprécier le plaisir en le faisant durer plus longtemps.

Cependant, cet art des gradations propre à l'art de plaire que mobilisent Damon et Mme de T. ne se manifeste pas seulement par une progression des plaisirs qui ne relèvent que des sens. En effet, cet habile procédé donne également lieu à une réappropriation du goût épicurien pour le plaisir de désirer ce qui est à sa portée, en conférant un rôle essentiel aux agréments de l'esprit dans cette gradation du plaisir. C'est ce qu'on observe tout particulièrement dans la conversation de Mme de T., qui avive progressivement le désir de Damon pour tous les plaisirs qu'elle veut éprouver avec lui. Ainsi, son discours vise à susciter chez Damon les plaisirs que procurent l'attente, la curiosité et l'imagination. Par exemple, pour attirer l'attention de Damon sur les agréments qu'est propre à faire naître le pavillon où ils se dirigent, Mme de T. présente ce lieu comme « témoin des plus doux moments⁶⁹ », et déplore avec affectation l'impossibilité où ils se trouvent d'y accéder, en lui lançant notamment : « Quel dommage de n'en avoir par la clef !⁷⁰ ». Au fur et à mesure qu'ils approchent du pavillon, elle fait naître par ses paroles un agréable mystère si bien entretenu que le plaisir que trouve Damon en imaginant ce lieu ne peut qu'arriver à son comble quand, parvenus à l'entrée du pavillon, ils constatent avec ravissement que celui-ci est ouvert : la soudaine certitude de pouvoir satisfaire sa curiosité et son désir ne peuvent qu'accentuer vivement le plaisir que trouve Damon dans l'attente du plaisir des sens. Plus loin, Mme de T. introduit de nouvelles gradations dans la recherche du plaisir qu'engendre le désir, grâce à un procédé rhétorique similaire : alors qu'ils viennent tout

⁶⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

juste de faire l'amour dans le pavillon de la cour, Mme de T. parle brièvement du cabinet qu'a fait aménager son mari, et elle présente ce cabinet comme « plus charmant encore⁷¹ » que le lieu qu'ils viennent de quitter, ce qui éveille chez Damon l'espoir d'y éprouver des plaisirs sensuels encore plus grands. Or, déplorant qu'on ne peut rien montrer à Damon, qui est « comme un enfant qui veut toucher à tout ce qu'il voit, et qui brise tout ce qu'il touche⁷² », elle se met à parler d'autre chose, en ramenant cependant, à l'occasion, l'attention sur ce cabinet, de manière à exciter peu à peu son désir pour cet endroit : elle frustre et satisfait donc tour à tour la curiosité de Damon pour les attraits de ce lieu. Ainsi affirme-t-elle soudainement, après avoir mis en garde Damon contre le risque d'éveiller les soupçons d'un mari jaloux : « Il était plus gai lorsqu'il fit arranger avec tant de recherche le cabinet dont je vous parlais tout à l'heure.⁷³ » Elle ajoute par ailleurs que ce lieu n'a jamais été pour elle « qu'un témoignage... des ressources artificielles dont M. de T avait besoin de fortifier son sentiment⁷⁴ ». De cette manière, Mme de T. avive progressivement la curiosité de Damon, en l'invitant à imaginer avec quelle *recherche*, et grâce à quelles manœuvres *artificielles*, ce cabinet est propre à accroître les agréments qu'offrent les plaisirs naturels. On voit alors en quoi le discours galant confère ici une grâce nouvelle aux plaisirs de l'esprit que valorise Épicure, puisqu'ils se voient ainsi raffinés par nombre de subtiles allusions et de fins stratagèmes discursifs, afin d'augmenter délicatement l'intensité de ces plaisirs. D'ailleurs, ces différentes gradations que favorise la rhétorique galante, par la curiosité qu'elles font naître, conduisent Damon à être plus

⁷¹ *Ibid.*, p. 90.

⁷² *Ibid.*, p. 90.

⁷³ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

réceptif vis-à-vis des plaisirs sensuels qu'il éprouvera tantôt dans le pavillon, tantôt dans le cabinet, en étant plus sensible aux agréments de ces lieux, dont les charmes participent au plaisir des sens, comme nous allons maintenant l'observer.

Voyons en effet comment les séductions du libertinage qui s'exercent entre Damon et Mme de T réinventent la quête épicurienne du plaisir des sens, grâce aux raffinements de la galanterie qui favorisent une attention délicate quant au choix des lieux où s'opèrent les effets de séduction. De fait, Mme de T. ménage habilement un parcours entre décors naturels et artificiels, de sorte que ces lieux accentuent ingénieusement le plaisir sensuel des amants. De telles précautions s'observent dès le début de la nouvelle, quand les amants partent dans le carrosse de Mme de T. Effectivement, c'est bien au moment où Damon remarque qu'ils sont éclairés par un ciel pur « d'un demi-jour très voluptueux⁷⁵ », et que Mme de T. lui fait observer « la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence touchant de la nature⁷⁶ », qu'un élan inattendu inspire aux amants l'envie naissante de rechercher ensemble le plaisir des sens, lorsque Mme de T. serre la main de Damon, qui tente ensuite de l'embrasser. On voit déjà en quoi l'environnement que l'on prévoit de parcourir constitue l'une des ressources du libertinage galant, dans la mesure où le charme des lieux choisis éveille les désirs les plus sensuels des amants. Plus loin, on observe précisément comment les lieux qu'organise cette mise en scène galante participent aux désirs sensuels des amants, en stimulant leur imagination, générant ainsi des plaisirs de l'esprit qui augmentent les agréments trouvés dans le plaisir des sens. Ainsi en est-il des effets qu'engendre le pavillon dans lequel Damon et Mme de T. font l'amour, puisque la

⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 76.

pénombre, en voilant en partie les objets qui s'offrent à leur regard, les conduit à les imaginer autrement, en les idéalisant, de manière à y voir l'image de la jouissance qu'ils cherchent, tant et si bien qu'ils savourent davantage leurs plaisirs. Cet enjolivement s'observe notamment quand Damon note que « la rivière [leur] paraissait couverte d'amours qui se jouaient dans les flots⁷⁷ » et qu'il « n'y en avait point de plus heureux qu'eux⁷⁸ », qui auraient « défié Psyché et l'Amour⁷⁹ ». Ici, l'idéalisation du paysage à laquelle invite ce décor enchanteur donne lieu à un embellissement du plaisir sensuel qu'éprouvent effectivement les amants, en les amenant à comparer leurs attraits et leur bonheur à ceux des dieux, et prolongeant ainsi constamment le plaisir qu'ils trouvent dans la satisfaction de leurs désirs. C'est ce qui amène enfin Mme de T. à ordonner qu'ils sortent de ce lieu, lorsqu'elle déplore que « sans cesse les désirs s'y reproduisent, et [qu'ils sont] sans force pour leur résister⁸⁰ ». Les raffinements de la galanterie la conduisent même à ménager avec art des décors artificiels, de sorte que ces illusions participent aux plaisirs sensuels en leur conférant un degré supérieur de délicatesse. On observe de tels procédés lorsque Mme de T. et Damon entrent dans le cabinet qu'a fait aménager M. de T. Les amants y sont en effet éblouis par divers dispositifs, d'abord puisqu'il s'agit d'« une vaste cage entièrement de glaces⁸¹ », qui reproduit l'image des plaisirs que goûtent les amants. Ainsi, lorsqu'ils se rapprochent voluptueusement l'un de l'autre en allant vers le baldaquin, la reproduction multipliée de leur image permet à Damon de voir « cette île toute peuplée d'amants heureux⁸² », par un embellissement

⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁸¹ *Ibid.*, p. 94.

⁸² *Ibid.*, p. 95.

imaginaire qui excite son désir. Damon se met donc à rechercher davantage les plaisirs sensuels, ce qui le conduit immédiatement à lancer : « Laissez-vous [...] ma tête sans couronne ? Si près du trône, pourrai-je éprouver des rigueurs ?⁸³ » Au surplus, cette recherche dans la mise en place d'artifices servant le plaisir s'observe d'une manière précise et calculée lorsque, dès leur arrivée dans une grotte où ils vont faire l'amour, Damon note : « [...] je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. Portés par le même mouvement, nous tombâmes mollement renversés sur un monceau de coussins ». Ici, une sorte d'ingénierie galante favorise la mise en place d'un mécanisme exactement à l'endroit où l'on prévoit rechercher le plaisir, en excitant le désir des amants par une reproduction idéalisée de son image : celle de deux amants assortis qui ne seraient portés que par un seul et même instinct machinal auquel ils ne peuvent résister. On voit ici que le souci du détail dans l'arrangement des décors auquel se prête le libertinage galant favorise le plaisir des amants en stimulant une quête de plaisirs de l'esprit héritée de l'épicurisme et qui, si elle rejoint assurément la quête épicurienne des plaisirs naturels, s'emploie néanmoins à aviver les désirs sensuels des amants.

Observons maintenant en quoi le raffinement propre au libertinage galant fait des séductions du libertinage qui s'exercent entre Damon et Mme de T. un remaniement du goût épicurien pour la recherche de plaisirs auxquels participe la vertu, grâce à la subtilité et à la délicatesse de sentiments que favorise la rhétorique galante. En effet, la civilité mondaine propre à la galanterie transparait dans le discours de Mme de T., en la conduisant à y intégrer plusieurs procédés galants lui permettant d'aviver le plaisir de Damon et de ménager son amour-propre. C'est cet idéal de civilité qu'on observe

⁸³ *Ibid.*, p. 95.

déjà avec l'évocation de toutes les qualités dont elle lui fait compliment, notamment quand, invitant Damon à l'accompagner, elle lui lance : « vous êtes un homme unique, délicieux⁸⁴ », ou encore lorsqu'elle lui dit adieu en déclarant : « vous êtes charmant⁸⁵ ». Cette attention portée à l'amour-propre d'autrui s'observe également par les moyens que mobilise Mme de T. dans sa conversation pour diriger l'attention vers Damon. Par exemple, dans le passage où Mme de T. insiste pour que Damon lui fasse des confidences sur sa maîtresse, elle lui montre avec insistance à quel point ce qui le concerne la préoccupe, notamment lorsqu'elle affirme : « Vous rend-on bien heureux ? Ah ! Je crains le contraire : cela m'afflige, je m'intéresse si tendrement à vous !⁸⁶ » Ici, on voit déjà comment la rhétorique galante conduit Mme de T. à remanier la quête épicurienne d'un plaisir où règne la vertu, par l'utilisation d'une parole empreinte de qualités morales telles l'amabilité, la délicatesse et la complaisance, de manière à plaire en Damon en le flattant et en lui donnant un sentiment d'importance. D'ailleurs, on observe un tel procédé chez Damon quand, soucieux de se rendre agréable à Mme de T., il attribue à ses paroles des motivations plus élevées, de manière à la mettre en valeur en la faisant paraître encore plus attentionnée qu'elle ne l'est. Aussi affirme-t-il, pendant leur promenade, lorsque Mme de T. déclare qu'ils doivent rentrer : « C'est par égard pour moi, sans doute... Vous... vous voulez me défendre contre le danger des impressions d'une telle promenade... et des suites fatales qu'elle pourrait avoir pour moi seul ?⁸⁷ » Encore une fois, le discours galant transforme la quête épicurienne d'un plaisir où participe la vertu, au profit d'un art de faire valoir autrui, grâce à un

⁸⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 82-83.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 81.

ensemble de qualités empreintes de délicatesse par lesquelles Damon peut plaire davantage à Mme de T. en idéalisant le discours qu'elle lui tient.

Cette réappropriation d'un plaisir vertueux s'observe tout particulièrement chez les amants par un remaniement du goût épicurien pour les plaisirs de l'esprit. En effet, le discours de Damon et de Mme de T. renferme plusieurs jeux de langage, qui permettent d'aviver le plaisir de l'autre par une surprise agréable qui contente l'esprit, tout en portant attention à ce qui facilite une recherche de plaisirs libertins exempte de tout maux. Ainsi, quand les amants partent en voiture, et que Damon avoue à Mme de T. qu'il ne comprend pas ce qu'il vient faire chez son mari, celle-ci lui répond : « Ce sont mes affaires⁸⁸. » Ici, Mme de T. utilise un tour pour surprendre agréablement Damon, en feignant de supposer qu'un invité n'est pas concerné par ce qu'il vient faire chez ses hôtes. Or, l'effet agréable que produit cette affirmation surprenante sert, en même temps, à attirer l'attention de Damon sur ce qu'elle veut véritablement lui faire entendre : elle insiste pour qu'il se laisse conduire avec sérénité dans cette aventure. On voit en quoi la subtilité du discours galant transforme l'éloge épicurien des plaisirs de l'esprit grâce à un art de multiplier les feintes et les sous-entendus, de manière à plaire par des idées inattendues qui contentent l'imagination. De même, on y observe comment ces plaisirs de l'esprit s'allient à une recherche de vertu, dévoyée au profit d'une entreprise de séduction libertine, puisque Mme de T. apaise les inquiétudes de Damon en l'incitant à savourer simplement l'instant présent.

Un peu plus loin, Mme de T. recourt d'ailleurs à un tour tout à fait semblable, quand elle ménage l'amour-propre de Damon en prévenant les scrupules qui pourraient

⁸⁸ *Ibid.*, p. 75.

envahir sa conscience en raison de leur inconstance mutuelle. C'est ce qui la conduit à feindre qu'elle désapprouve l'habileté de la Comtesse à le tromper, par exemple lorsque, après avoir posé le chevalier en « victime⁸⁹ » du caractère de la Comtesse, elle la décrit en ces termes : « Comme elle est fine [...] qu'elle a de grâces ! Une perfidie entre ses mains prend l'air d'une gaieté. [...] Eh ! qu'elle est heureuse lorsqu'à ce jeu-là elle affecte tout, et n'y met jamais du sien !⁹⁰ » En réalité, cette critique apparente vise à surprendre agréablement Damon, en lui faisant sentir tout ce que la fausseté de sa maîtresse a en fait de *fin*, de *gracieux* et de séduisant. Mme de T. fait ainsi voir à Damon qu'il n'y aurait aucun mal à ce qu'il soit inconstant à son tour, non seulement parce que sa maîtresse maîtrise elle-même à la perfection l'art de tromper ses amants, mais surtout parce que cet art est peint comme un *jeu* agréable et propre à rendre *heureux*. Cette réappropriation du thème épicurien d'une recherche de la vertu dans le plaisir permet ici d'apaiser les craintes que pourrait avoir Damon, de manière à protéger le plaisir qu'il trouve dans l'inconstance en le garantissant de tout souci moral.

D'autre part, cette délicatesse que favorise la rhétorique galante conduit Mme de T. à se réapproprier le calcul des biens et des maux sur lequel se fonde la morale épicurienne. En effet, par un souci attentif à ce qui risquerait d'engendrer des regrets chez Damon, elle formule quelques réflexions sur les avantages et les désavantages qu'offre leur aventure, afin de lui faire voir à quel point, somme toute, leurs plaisirs lui paraissent légitimes. Un tel calcul transparaît dans les allusions au lendemain que profère Mme de T., notamment lorsqu'elle assure que, s'ils devaient plus tard se

⁸⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 84-85.

séparer, les « quelques regrets⁹¹ » qui pourraient alors naître seraient dédommagés par « un souvenir agréable⁹² », intimement associé au véritable « plaisir, sans toutes les lenteurs, le tracas et la tyrannie des procédés d'usages⁹³ ». On voit ainsi en quoi les précautions galantes que ménage le discours de Mme de T. visent à prévenir d'éventuels regrets chez Damon, en lui faisant adroitement voir comment tout le bien qu'offrent leurs plaisirs compense les maux qu'apporterait leur perte.

Mais examinons maintenant comment se manifeste, chez Damon et Mme de T., le remaniement que fait subir le libertinage galant à l'impératif de discrétion propre à l'épicurisme. Effectivement, la séduction qui s'établit entre les amants donne à voir à quel point la société aristocratique fait du secret un rempart idéal contre les préjugés de l'entourage, en permettant de goûter en paix le plaisir des sens que procure l'inconstance. C'est, en effet, ce à quoi tendent tous les impératifs de dissimulation que formule Mme de T., quand elle donne à voir comment le fait de cacher leur inconstance en accentue le plaisir, par l'évitement des reproches qu'elle pourrait susciter. Ainsi affirme-t-elle à Damon, après qu'ils ont fait l'amour dans le cabinet, qu'il importera de se quitter avant d'être surpris afin d'éviter l'humeur de son mari, en ajoutant : « D'ailleurs, vous avez aussi vos ménagements à garder... Vous vous souvenez de l'air de Monsieur, hier en nous quittant ?⁹⁴ » De cette manière, Mme de T. montre à Damon que l'indiscrétion pourrait nuire à leur réputation respective, ce qui facilite ainsi une quête épicurienne du plaisir de l'instant, grâce à l'apaisement que favorisent les précautions mises au service du secret. De surcroît, on voit ici en quoi la limite de temps

⁹¹ *Ibid.*, p. 90.

⁹² *Ibid.*, p. 90.

⁹³ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 91.

qu'impose aux amants cet impératif de discrétion renforce cette réappropriation libertine du principe du *carpe diem* : cette contrainte incite Damon et Mme de T. à profiter du peu de temps qui leur est imparti pour en savourer chaque instant. C'est ce qui conduira d'ailleurs Mme de T., tout de suite après cette mise en garde, à exciter progressivement le désir de Damon pour l'autre cabinet où elle veut le conduire, comme nous l'avons observé. Plus loin, on s'aperçoit aussi en quoi cet impératif du secret visant à protéger le plaisir de la peur d'être découvert se voit, en même temps, mis au service d'une quête libertine du plaisir pour le plaisir : une théâtralisation de l'interdit permet à madame de T. d'accentuer le désir de Damon, en soulignant avec affectation l'importance de ne rien révéler des plaisirs qu'ils éprouveront dans le cabinet. Mme de T. se livre en effet à une telle mise en scène du secret lorsqu'à l'entrée du cabinet, elle lance à Damon : « Souvenez-vous, que vous serez censé n'avoir jamais vu, ni même soupçonné l'alcôve où vous allez être introduit⁹⁵. » En insistant ainsi sur la transgression qu'ils s'apprêtent à commettre en entrant dans ce cabinet pour s'y livrer à l'inconstance, Mme de T. avive le désir de Damon, en augmentant l'intérêt de ce lieu par le seul attrait du secret qu'il commande. La curiosité suscitée par cette dissimulation mystérieuse conduit d'ailleurs Damon à approuver immédiatement cette incitation au secret, en répondant : « La discrétion est ma vertu favorite ; on lui doit bien des instants de bonheur⁹⁶ », rappelant ainsi tout ce que le plaisir libertin doit à cet idéal épicurien du secret : la dissimulation apaise les inquiétudes que pourrait éveiller le plaisir de l'inconstance et en accentue le désir par la théâtralisation. Enfin, on voit plus loin comment cette réappropriation libertine du secret place effectivement sous un nouveau

⁹⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 94.

jour la recherche épicurienne d'un plaisir où règne la vertu. En effet, afin d'obtenir ce qu'elle désire, Mme de T. use de dissimulation non seulement avec Damon, mais aussi avec son mari et son amant en titre, avec une habileté empreinte de délicatesse, qui vise à rechercher les plaisirs que procure l'inconstance sans que quiconque en souffre. Il en résulte un ensemble de faux-semblants, qui transforme l'impératif du secret propre à l'épicurisme en un jeu sur les apparences permettant de satisfaire tout le monde, en laissant croire à chacun ce qui leur plait. C'est bien cette attention portée au plaisir d'autrui qui conduit, d'une part, Mme de T. à cacher à son amant le Marquis qu'elle a séduit Damon, afin de préserver le plaisir qu'il trouve à la croire fidèle, notamment par la satisfaction de soi qui l'amène à se vanter d'avoir réussi à la fixer lorsqu'il affirme : « C'est mon talent à moi ; toute son inconstance n'était que frivolité [...] il fallait s'emparer de cette âme-là.⁹⁷ » D'autre part, ce même souci de délicatesse amène d'abord Mme de T. à cacher à Damon qu'elle se sert de lui pour détourner l'attention du mari en camouflant sa liaison avec le Marquis. Grâce à cet art du secret, Damon peut profiter pleinement de cette aventure, alors qu'il s'abandonne aux illusions de cette mise en scène : Mme de T. sait qu'elle a comblé les désirs de Damon car, à force d'artifices déployés au profit du plaisir des sens, elle l'a « payé d'un beau rêve⁹⁸ ».

⁹⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 104.

DEUXIÈME CHAPITRE

Le plaisir dans *Les amants* de Louis Malle, ou la transformation de la tradition épicurienne et libertine au profit d'un idéal moderne d'authenticité

Les concepts épicurien et libertin de plaisir, que mobilise *Point de lendemain* au siècle des Lumières, se renouvellent avec beaucoup d'originalité dans *Les amants*, film que Louis Malle réalise en 1958. Ce réalisateur français se distingue à la fois par son fin regard critique et par son goût pour la polémique. Auteur de nombreux documentaires et films à succès appartenant à des genres extrêmement variés (documentaires, films de fiction, cinéma policier, films autobiographiques, etc.), il suscite souvent le scandale par les thématiques qu'il explore : le suicide, la prostitution juvénile, la collaboration, autant de sujets propres à choquer les spectateurs, comme on peut notamment l'observer dans *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), *Atlantic City* (1980) et *Au revoir les enfants* (1987). Notons que cette propension à la controverse témoigne de l'aversion que Malle manifeste depuis toujours pour les mœurs conformistes de son milieu, puisque « [t]rès jeune et tout au long de sa vie, il rejettera les valeurs religieuses et bourgeoises de sa famille⁹⁹ ».

Or, les sujets que Malle mobilise, aussi provocateurs soient-ils, n'en sont pas moins traités avec une grande délicatesse. De fait, Jean-René Éthier souligne ainsi toute la subtilité avec laquelle Malle sait traiter un thème : « Louis Malle a [...] le don du

⁹⁹ Francine Laurendeau, compte rendu de Pierre Brillard, *Louis Malle. Le rebelle solitaire*, Paris, Pion, 2003, 581 pages, *Séquences* [en ligne], n° 226, 2003, p. 17, consulté le 1 décembre 2019, URL : <https://www-erudit-org.biblioproxy.uqtr.ca/fr/revues/sequences/2003-n226-sequences/101246/48304ac.pdf>

détail juste : il sait où puiser pour retracer le trait qui rend la situation insolite.¹⁰⁰ » Ce raffinement s'observe par ailleurs dans la finesse des échanges entre ses personnages, attendu que « ses dialogues sont percutants et [que] les mots d'esprit fusent¹⁰¹ ». Toute cette complexité d'un art de dire s'observe aussi dans les adaptations d'œuvres littéraires qu'il réalise pour le cinéma : Malle sait faire preuve à la fois d'une grande liberté créatrice et d'un sens de la mémoire propre à faire renaître l'imaginaire des œuvres du passé. On le verra, par exemple, se réapproprier habilement l'univers de Raymond Queneau, par une version éclatée de *Zazie dans le métro*, dans laquelle « la folie et les jeux de langage de Queneau ont pu trouver une résonnance intéressante¹⁰² ».

C'est un tel art de combiner résonnance du passé et liberté d'innovation qui se manifeste dans *Les amants*. Inspiré de la philosophie libertine et de l'imaginaire narratif de *Point de lendemain*, ce film dramatique et psychologique sort foncièrement des sentiers battus, tout d'abord par le scandale que suscite la représentation du plaisir à l'écran : la scène d'amour, qui auparavant était « laissée à l'appréciation imaginative du spectateur [...] [y] est montrée directement¹⁰³ », ce qui n'est pas sans provoquer de vives réactions dans les milieux catholiques. Cette scène choque d'autant plus qu'elle donne à voir le plaisir qu'engendre une inconstance amoureuse, manifestation d'un idéal libertin qui transparait dans l'ensemble du film. De plus, tout en s'inspirant

¹⁰⁰ Jean-René Ethier, Patrick Schupp, Alain Lavoie, Raymond Denis, Léo Bonneville et Robert-Claude Bérubé, « Sur nos écrans », *Séquences* [en ligne], n° 67, 1971, p. 33, consulté le 4 décembre 2019, URL : <https://www.erudit.org/biblioproxy.uqtr.ca/fr/revues/sequences/1971-n67-sequences1155147/51499ac.pdf>

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰² Maxime Labrecque, « L'adaptation cinématographique. Regard sur une pratique polémique », *Séquences* [en ligne], n° 302, 2016, p. 56, consulté le 3 décembre 2019, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2016-n302-sequences02528/82186ac.pdf>

¹⁰³ Paul Bacharach, « La première nuit d'amour du cinéma français : *Les Amants* de Louis Malle et ses réceptions », *Mémoire de maîtrise*, Université de Lyon, 2017, p. 11.

savamment de l'atmosphère et de l'idée du plaisir qui imprègnent l'aventure de Damon et de Mme de T., Malle en change radicalement l'univers et la portée philosophique. Ainsi, le personnage principal est ici une femme qui trouve sa vie conjugale ennuyeuse, son mari se montrant distant avec elle, ce qui la conduit d'abord à fréquenter un amant. Or, c'est la rencontre d'un nouvel amant et le plaisir qui y est associé qui l'amène à changer sa vision du monde, en la convainquant de quitter définitivement son mari pour mener une vie qui corresponde davantage à ses désirs et à ce qu'elle est. Une nouvelle histoire donc, qui porte un regard nouveau sur les héritages épicurien et libertin.

Ce chapitre vise à rendre compte de cet équilibre complexe entre mémoire et réappropriation créatrice, qui se manifeste dans *Les amants*. Tout particulièrement, il s'agira ici de montrer de quelle manière les concepts épicurien et libertin de plaisir qu'exploite la nouvelle de Denon sont transformés par l'imaginaire cinématographique de Louis Malle. Nous verrons d'abord ce qui, dans l'œuvre de Malle, montre une reprise des idées du plaisir héritées du libertinage des Lumières et, par-delà, de la pensée morale épicurienne. Ensuite, nous insisterons sur ce qui conduit Malle à se réapproprier librement ces représentations du plaisir : la mise en scène d'une idée du plaisir intrinsèquement liée à l'idéal d'authenticité qui s'épanouit au XX^e siècle. Alors, nous présenterons les principaux aspects du concept d'authenticité, en nous appuyant sur sa pré-conceptualisation chez Jean-Jacques Rousseau, son appropriation par les Romantiques du XIX^e siècle, puis sa théorisation chez des philosophes du XX^e siècle tels Sartre et Heidegger, avant de souligner en quoi cet idéal constitue, de nos jours, un phénomène culturel de masse. Enfin, nous verrons comment, dans *Les amants*, cet idéal d'authenticité transforme les idées épicurienne et libertine du plaisir. À cet effet, nous

analyserons comment cette nouvelle conception du plaisir transparait dans la scénographie visuelle de Malle et dans ses dialogues.

1. Idées libertine et épicurienne du plaisir dans *Les amants*

Tout d'abord, le film *Les amants* se réapproprie l'éloge à la fois épicurien et libertin d'un plaisir des sens où règne le changement. En effet, le film commence d'emblée par le récit d'une inconstance : Jeanne, afin d'échapper à l'ennui que lui cause l'attitude distante de son mari Henri, qui consacre presque tout son temps à son journal, séjourne deux fois par mois à Paris où elle voit Raoul, son amant. Bien sûr, ces sorties représentent déjà une reprise de l'idée du plaisir héritée du XVIII^e siècle telle qu'on peut l'observer dans *Point de lendemain*, dans la mesure où le plaisir y sert à fuir l'ennui du quotidien, ce qui fait d'ailleurs dire à Jeanne : « Paris, ça me change ! C'est une distraction¹⁰⁴. » Or, il s'agit plus spécifiquement d'un retour à l'idéal de liberté des mœurs proprement libertin, puisque ce plaisir conduit à s'écarter des normes morales en savourant les agréments que procure l'infidélité, tout particulièrement ceux du plaisir des sens. Ainsi, après avoir assisté au match de polo de Raoul, que donne à voir la première scène du film, Jeanne va le rejoindre, puis ils se promènent ensemble dans un champ en établissant une proximité sensuelle : tels Damon et Mme de T., ils marchent enlacés, en se tenant par le bras et en s'échangeant de brèves confidences. C'est donc tout particulièrement par le plaisir le plus concret que ces amants savourent les instants passés ensemble, et que Jeanne peut momentanément oublier la banalité de sa vie conjugale avec Henri. Notons par ailleurs que cette célébration libertine du plaisir

¹⁰⁴ Jean Thuillier (producteur) et Louis Malle (réalisateur), *Les amants*, op cit., 00 : 25 : 52.

des sens se manifeste aussi par un remaniement du goût que cultive le libertinage des Lumières pour l'utilisation de mécanismes qui participent au plaisir sensuel. En effet, un peu plus loin, lorsque Jeanne et Raoul sortent à la foire, ils entrent dans un manège aérien qui stimule leurs désirs : grisés par les mouvements du manège, qui les fait tourner tout doucement en excitant leurs sens, les amants voient l'intensité de leurs désirs augmenter, ce qui n'est pas sans favoriser la proximité sensuelle entre les amants tout comme le plaisir qu'ils trouvent à être ensemble. Ils se rapprochent l'un de l'autre et se donnent la main tout en riant, par un réflexe machinal qui évoque lointainement la soudaine complicité sensuelle qui s'établit entre Damon et Mme de T. dans la voiture lorsque, eux aussi, réagissent d'un commun accord aux mouvements de leur carrosse par un rapprochement volontaire qui les conduit à se serrer la main.

Ce plaisir des sens va de pair avec un retour à l'impératif du secret propre au libertinage de la société aristocratique, dans la mesure où Jeanne fait du mieux qu'elle peut pour dissimuler ses infidélités à son mari, même si cette duplicité la conduit à mener une « double vie [...] peuplée d'angoisses et d'inquiétudes¹⁰⁵. » Certes, contrairement à Mme de T., Jeanne vit plutôt mal cette dissimulation. Cependant, alors qu'elle craint constamment d'être découverte, elle utilise quelques procédés rappelant lointainement l'art du secret qu'illustrait cette femme du monde que peint Denon, à commencer par les illusions du discours. De fait, loin de nier qu'elle connaît Raoul, Jeanne n'hésite pas à parler de cet homme à son mari, à le lui décrire et même à le vanter dès qu'Henri voit son nom dans le journal, tout en se gardant bien de lui faire savoir qu'il s'agit de son amant. Ainsi, au secret absolu, Jeanne préfère la ruse

¹⁰⁵ *Ibid.*, 00 : 24 : 23.

dissimulatrice du mythe. Elle n'hésite donc pas à exagérer les faits et à magnifier les qualités de Raoul, puisqu'elle juge que son mari ne pourra imaginer qu'elle puisse avoir une liaison avec un homme dont elle n'hésite pas à exalter les qualités devant lui. D'autre part, tout comme chez Mme de T., l'impératif du secret auquel tient Jeanne bénéficie du concours d'une amie intime. En effet, alors que Mme de T. prend pour modèle les ruses de la Comtesse pour tromper ses amants, Jeanne peut compter sur les conseils de sa confidente, Maggie, qui lui apporte un soutien moral et des conseils lui permettant de mieux vivre ce secret qui la torture. Par exemple, un tel soutien s'exprime chez Maggie lorsqu'elle fait remarquer à Jeanne combien « l'amour [lui] réussit¹⁰⁶ », ou qu'elle observe encore tout ce qu'il y a de positif dans cette inconstance dissimulée. Ainsi, d'une part, Maggie dédramatise l'ennui de la vie conjugale de Jeanne en lui peignant cet ennui comme une « cure de repos¹⁰⁷ » et, d'autre part, elle l'incite fortement à continuer de fréquenter Raoul : elle lui présente cette liaison secrète comme essentielle au bonheur d'une femme qui est incomprise par son mari, ce qui la conduit à lui lancer : « Tu ne veux pas te décider, une fois pour toute, à être heureuse?¹⁰⁸ » Enfin, ce qui favorise chez Jeanne la dissimulation de son inconstance amoureuse, c'est en grande partie la distance qu'elle s'assure de conserver entre son foyer et le lieu où elle fréquente son amant. Si Jeanne, tout comme Mme de T., rencontre son amant dans la ville de Paris, l'attitude de Jeanne diffère en ce qu'elle n'a nulle envie de faire en sorte que son mari puisse avoir des doutes sur sa fidélité, ce qui

¹⁰⁶ *Ibid.*, 00 : 05 : 45.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 00 : 19 : 15.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 00 : 19 : 03.

la conduit à aller à Paris « de plus en plus souvent, de plus en plus longtemps¹⁰⁹ », pour veiller à fréquenter Raoul à l'insu de son mari.

Lors de ces rencontres, on observe par ailleurs une reprise des raffinements que cultive le libertinage galant, surtout en ce qui concerne l'inscription des codes mondains dans le discours amoureux. Effectivement, lorsque Jeanne va rejoindre Raoul après avoir assisté à son match de polo, cet amant lui lance d'emblée une question rhétorique, qui s'exprime dans une formule de politesse assez commune et qui n'a d'autre but que de la flatter. Ainsi, quand il demande : « Comment faites-vous pour être si jolie ?¹¹⁰ », il feint plaisamment de s'intéresser à ses astuces de beauté, de manière à la complimenter en louant ses attraits. De surcroît, un instant plus tard, Raoul renchérit en feignant d'adresser un reproche à Jeanne, simplement pour lui témoigner son désir pour elle. De fait, lorsque Raoul lui lance : « Tu sais que tu as failli me faire perdre la partie?¹¹¹ », il lui reproche sur le ton de la badinerie d'avoir nui à sa concentration, alors que cette plainte affectée ne vise manifestement qu'à lui faire voir à quel point ses charmes le séduisent. Notons qu'une réappropriation contemporaine du libertinage s'observe aussi, par la suite, dans la liaison qu'établit Jeanne avec Bernard, le plaisir libertin découlant ici principalement de l'héritage épicurien qui le sous-tend, lequel occupe un rôle central en lui-même dans la rencontre des amants et dans leur liaison. Il sera donc opportun d'observer en tout premier lieu les nouvelles formes que prend l'héritage épicurien dans cette liaison, afin de mieux voir quelle place y occupera l'idée libertine du plaisir.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 00 : 17 : 28.

¹¹⁰ *Ibid.*, 00 : 04 : 57.

¹¹¹ *Ibid.*, 00 : 05 : 06.

Tout d'abord, la rencontre avec Bernard survient au moment où Jeanne a une panne d'essence, alors qu'elle se rend chez elle pour le souper qu'organise son mari avec Maggie et Raoul. Rappelons ici qu'Henri semble inviter ces amis de Jeanne dans le but de s'assurer de sa fidélité, en se faisant une idée nette de Raoul, qu'il considère comme un potentiel rival, et en suscitant la discorde entre ce dernier et Jeanne. Or, la voiture de Jeanne étant tombée en panne, la jeune femme est raccompagnée chez elle par Bernard, un archéologue qui la croise par hasard sur la route. Sur le chemin, Bernard lui laisse tout de suite voir l'importance qu'il accorde à des valeurs proprement épicuriennes, surtout en ce qui concerne la valorisation de la lenteur et des plaisirs simples, ce qui constitue d'abord pour Jeanne une source d'anxiété et d'irritation. Cette attitude épicurienne conduit Bernard, d'une part, à refuser catégoriquement de se dépêcher pour reconduire Jeanne à temps pour la soirée qu'organise son mari. Ainsi la prévient-il d'emblée, avant qu'ils n'entrent dans sa voiture : « Je dois vous dire, je ne roule pas vite. J'ai horreur de la vitesse¹¹². » Comme les épicuriens, Bernard n'a que faire des pressions extérieures et des vaines urgences que fait naître la société du paraître : d'abord soucieux de sa sécurité et de celle de sa passagère, il prend le temps de savourer les agréments qu'offre une promenade en voiture tranquille, se livrant ainsi à une réappropriation épicurienne du *carpe diem*, qui leur permet d'apprécier leur environnement, en oubliant la peur de ne pas satisfaire aux attentes d'autrui tout en se garantissant des maux que pourrait engendrer un manque de prudence sur la route. Ce trajet fait donc écho à la douce promenade en voiture dans laquelle Damon et Mme de T. voyagent à un rythme modéré grâce auquel ils goûtent chaque détail qui est sur leur

¹¹² *Ibid.*, 00 : 35 : 00.

chemin, quoique Jeanne, plus pressée que Mme de T., ne profite pas autant qu'elle de l'instant, et déplore nerveusement : « Il est vrai que vous ne roulez pas vite, vous ne vous pressez pas¹¹³. »

Un peu plus loin, alors que Bernard va rendre visite « trois secondes » à un vieil ami à Lombard, on voit en quoi la valorisation épicurienne de l'instant va de pair, chez cet archéologue, avec la célébration d'un autre plaisir simple épicurien : le plaisir que procure l'amitié. Observons d'abord cette maxime d'Épicure, que l'on retrouve dans ses *Doctrines capitales* : « Parmi les choses dont la sagesse se munit en vue de la félicité de la vie tout entière, de beaucoup la plus importante est la possession de l'amitié.¹¹⁴ » C'est cette même importance conférée aux agréments qu'offrent les relations amicales que donne à voir l'attitude de Bernard, tout particulièrement en ce qui concerne le plaisir de rendre ses amis heureux. Ainsi, malgré les pressions de Jeanne, qui lui fait savoir instamment qu'elle doit être rentrée avant huit heures et qui, constatant que la visite est bien plus longue que prévu, fait démarrer la voiture et klaxonne pour l'inciter à se dépêcher, Bernard refuse de quitter son ami trop rapidement, ce dernier étant malade et très heureux de le recevoir. Devant les reproches de Jeanne, Bernard lui explique la situation, en ajoutant : « Je lui aurais fait beaucoup de peine en ne passant chez lui qu'en coup de vent comme un indigène¹¹⁵ ». Manifestement, Bernard trouve un plaisir dans le fait d'offrir une grande partie de son temps à son ami, en apaisant les maux qu'apporte sa maladie. Ce plaisir épicurien

¹¹³ *Ibid.*, 00 : 36 : 31.

¹¹⁴ Long et Sedley, *Les philosophes hellénistiques*, *op. cit.*, p. 256.

¹¹⁵ Jean Thuillier (producteur) et Louis Malle (réalisateur), *Les amants*, *op. cit.*, 00 : 39 : 27.

trouvé dans la satisfaction du bien-être d'un ami s'allie, en même temps, au plaisir que trouve Bernard à côtoyer cet ami dont il prend le temps d'apprécier la compagnie.

De plus, quand Bernard reconduit enfin Jeanne chez elle, et qu'Henri décide de l'inviter également à leur soirée avec Raoul et Maggie, on peut observer au cours de leur souper en quoi l'archéologue se réapproprie le goût épicurien pour les plaisirs qui relèvent de l'esprit, tout particulièrement en ce qui concerne le plaisir que procure la connaissance. En effet, le jeune homme semble trouver un plaisir dans la mobilisation d'un savoir culturel, ce qu'on observe notamment au moment où, lorsque Maggie prend une chauve-souris pour un oiseau, Bernard murmure gaiement : « Je suis oiseau, voyez mes ailes. Je suis souris, vive les rats¹¹⁶ ». Peu soucieux de voir ses hôtes admiratifs se récrier devant l'à propos de cette référence à La Fontaine, Bernard semble avant tout évoquer cette œuvre pour lui-même, en goûtant simplement le plaisir de l'allusion à ce fragment d'une fable du XVII^e siècle. Or, la vivacité plaisante avec laquelle il émet ces paroles relève, en même temps, des raffinements de l'esprit propres à la rhétorique galante, dans la mesure où Bernard tente aussi de susciter chez les convives un certain agrément, par la complicité intellectuelle que rend possible cette référence culturelle exprimée au moment opportun. Notons que cette illusion entend aussi railler plaisamment la duplicité qui règne dans cette soirée où chacun joue un rôle : Raoul feint de ne pas être l'amant de Jeanne, Maggie feint de ne pas être leur complice et Henri, quant à lui, feint non seulement de n'avoir aucun doute sur les sentiments que lui porte Jeanne, mais feint également de vivre avec elle le parfait amour pour tromper un potentiel rival. Il lance notamment, avec une tendresse affectée, que

¹¹⁶ *Ibid.*, 00 : 48 : 22.

Jeanne et lui « ne [sont] pas des girouettes¹¹⁷ ». Cette mise en scène, si elle évoque vaguement les artifices dissimulateurs dont use Mme de T. pour tromper ses amants, ne relève pas ici du libertinage galant, mais incarne plutôt les vices d'une société mondaine pervertie par la quête d'un plaisir que procure le paraître, ce dont Bernard, en parfait épicurien, ne peut que se moquer.

Une telle reprise des plaisirs de l'esprit, des plaisirs simples, de la valorisation épicurienne de l'instant et du rejet des plaisirs vains se manifeste aussi dans la relation entre Jeanne et Bernard, où revit l'idéal de liberté des mœurs propre au libertinage des Lumières. Cette liaison redonne une vie nouvelle à la fois à l'éthique d'Épique, à la culture libertine et à la délicatesse que cultive le monde galant. Comme avec Henri, cette réappropriation de l'idéal libertin s'effectue grâce au plaisir que procure l'inconstance. De fait, la nuit suivant cette réception, lorsque Jeanne va se promener dehors, elle y trouve Bernard, invité tout comme Raoul et Maggie à passer la nuit chez eux. Or, cette rencontre imprévue les entraîne progressivement dans une quête à la fois épicurienne et libertine du plaisir des sens, tout d'abord grâce aux agréments qu'offre la nature qui les entoure : en marchant ensemble, Jeanne et Bernard se laissent charmer par la beauté de la nuit, qui leur inspire des désirs sensuels. Par exemple, tel Damon qui, dans le carrosse de Mme de T., remarque le caractère voluptueux du « flambeau mystérieux de la nuit¹¹⁸ », Bernard prend conscience de l'envoûtement qu'exerce sur eux l'éclat de la lune. C'est, en effet, ce que donne à observer le discours qu'il tient à Jeanne dans le but de la séduire. Ainsi, à l'image de Mme de T. faisant remarquer à

¹¹⁷ *Ibid.*, 00 : 49 : 28.

¹¹⁸ Vivant Denon, *Point de lendemain*, op. cit., p. 76.

Damon « la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence touchant de la nature¹¹⁹ », Bernard attire l'attention de Jeanne sur l'enchantement que produisent les décors les plus naturels, en lui laissant entendre que, lorsqu'il se « sauve dans [ses] rêves¹²⁰ », ce qui l'apaise ressemble aux douces impressions qu'offrent « ce ciel [...] ce clair de lune [...]»¹²¹. Ce faisant, Bernard éveille peu à peu Jeanne aux désirs qu'inspirent ces lieux : non seulement finit-elle par contempler ces paysages avec plus d'émerveillement, mais aussi entre-t-elle soudainement dans le jeu de Bernard, en lui lançant : « La nuit est belle¹²² », et en étant plus attentive au discours qu'il lui tient sur les attraits séduisants de la nature. Or, c'est bien à partir de ce moment que commence à naître une complicité sensuelle entre eux lorsque, en faisant échos au soudain élan voluptueux qui survient entre Damon et Mme de T. dans leur carrosse, d'un même mouvement, ils boivent une gorgée d'eau, se regardent, déposent leur verre et se serrent la main. On voit alors que, comme chez les amants de *Point de lendemain*, un discours enjôleur excite les désirs sensuels de Jeanne et de Bernard, discours qui tire encore profit du souvenir de l'empirisme d'Épicure, dans la mesure où il stimule la quête épicurienne des plaisirs simples.

Dès lors que s'expriment ces désirs que Jeanne et Bernard conçoivent l'un pour l'autre, cette attirance mutuelle les conduit dans une quête libertine du plaisir des sens, qui amène Jeanne à tromper son mari. Tout d'abord, cette inconstance conduit Jeanne et Bernard à se réapproprier l'exigence de dissimulation propre au libertinage galant, puisque Jeanne, inquiète de ce qu'en penseront ses amis et la société qu'elle fréquente,

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁰ Jean Thuillier (producteur) et Louis Malle (réalisateur), *Les amants*, *op. cit.*, 01 : 00 : 01.

¹²¹ *Ibid.*, 01 : 00 : 08.

¹²² *Ibid.*, 01 : 02 : 12.

ne peut véritablement savourer ces plaisirs libertins sans craindre de les savoir découverts par son mari. Cette exigence de dissimulation les amène à passer discrètement dans divers lieux de sa demeure où ne sont pas Henri et les invités, en suivant, comme Damon et Mme de T., un lent et tranquille parcours, qui favorise à la fois réappropriation du *carpe diem* hérité d'Épicure et remaniement du souci de la gradation propre au monde galant. Après avoir échangé un regard empreint de désir, ils marchent dans la cour, puis dans la forêt en se tenant par la main tout en s'enlaçant ; ils vont ensuite dans un bateau où ils s'allongent l'un près de l'autre en s'embrassant passionnément, et finalement, ils vont faire l'amour dans une chambre du château. Notons que cette augmentation progressive du plaisir des sens, bien qu'elle donne un second souffle aux gradations que cultive la galanterie, ne semble toutefois pas relever d'un art apprêté par la raison, comme nous le verrons plus loin. Finalement, le lendemain de cette aventure donne à voir en quoi la séduction qui s'exerce entre Jeanne et Bernard s'écarte d'une simple quête épicurienne de la jouissance de l'instant et d'une célébration uniquement libertine du plaisir pour le plaisir : Jeanne décide alors de quitter son foyer avec Bernard, afin de mener une *vie nouvelle* qui correspond davantage à elle-même et à ses désirs. De ce fait, le film de Malle réécrit *Point de lendemain*, en substituant à l'idée du plaisir pour le plaisir l'idée d'un plaisir vecteur d'authenticité. Avant d'aller plus loin, portons maintenant attention aux particularités de cet idéal d'authenticité, de manière à mieux saisir comment cette catégorie à la fois esthétique et morale transforme, dans *Les amants*, les héritages épicuriens et libertin.

2. L'idéal d'authenticité

On observe les premières traces du concept d'authenticité dans l'Antiquité gréco-romaine, où cette notion comporte alors une dualité sémantique : *authentès*, signifiant chez les Grecs « ce qui possède une force intrinsèque¹²³ », acquiert ensuite à Alexandrie un sens pratique, visant à certifier l'appartenance d'une œuvre à son auteur. Or, l'idée d'une force du soi et celle d'une vérité définissent tout à la fois l'idéal d'authenticité que font naître les penseurs de la première modernité. En effet, Laurent Aynès montre comment la philosophie moderne confère à l'idée d'authenticité une dimension beaucoup plus personnelle, dans la mesure où sa quête exige que l'individu « parle, pense, et agisse conformément à sa nature profonde, indépendamment des conventions, règles et normes de la société [...]»¹²⁴. L'authenticité devient alors un impératif moral commandant la résistance de l'être aux influences externes, dans le but de laisser apparaître la vérité de son soi.

C'est tout particulièrement Jean-Jacques Rousseau qui inspire cet impératif de sincérité envers soi-même et les autres. D'une part, Rousseau constitue un symbole si important de l'idéal moderne d'authenticité en grande partie pour l'avoir mis en pratique dans son œuvre autobiographique. Comme le souligne Starobinski, Rousseau est le premier « à vivre d'une façon exemplaire le dangereux pacte du moi avec le langage¹²⁵ », ce qu'on observe d'abord dans ses *Confessions*, où il écrit vouloir se décrire « dans toute la vérité de la nature¹²⁶ ». Dans cet ouvrage, Rousseau divulgue en

¹²³ Laurent Aynès, *L'authenticité. Droit, histoire, philosophie*, Paris, la Documentation française, 2013, p. 25.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 218.

¹²⁵ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 239.

¹²⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1782-1789], Paris, Garnier Frères, 1964, p. 3.

effet ce qui caractérise son moi, en dévoilant au public non seulement ses qualités, ses désirs et ses champs d'intérêt, mais aussi la manière dont ceux-ci évoluent et se transforment tout au long de sa vie. Notons, par ailleurs, que ces exemples laissent autant voir les actes dont il est fier que ceux qui illustrent ses contradictions et ses pires défauts, ce que montre notamment le passage du ruban volé, dans lequel Rousseau accuse à tort la jeune Marion du vol qu'il a lui-même commis, en raison d'une soudaine crainte de mal paraître aux yeux des autres. Une telle détermination à avouer jusqu'aux faiblesses qui lui font éprouver le plus de remords témoigne alors de cette incroyable sincérité, par laquelle Rousseau cherche non pas à être admiré, mais seulement à être considéré pour ce qu'il est vraiment.

D'autre part, l'intégralité de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau donne à voir la pré-conceptualisation de la notion d'authenticité. C'est, du moins, ce qui conduit Barbara Carnevali à montrer que l'autonomie, l'aliénation et la reconnaissance, trois concepts clés relatifs au concept d'authenticité au XX^e siècle, invitent à reconsidérer rétrospectivement l'œuvre de Rousseau qui en offre les prémices. Ainsi explique-t-elle en quoi la loi individuelle que décrit Rousseau peut être repensée comme la dimension essentielle d'une quête d'authenticité, dans la mesure où « l'authenticité est [...] une forme d'autolégislation subjective selon la norme de la fidélité à soi, à sa propre, sa véritable, son unique identité¹²⁷ ». En faisant la promotion d'un régime politique où chaque citoyen obéit librement à la loi qu'il s'est lui-même donnée, Rousseau inspire effectivement, en même temps, l'idée d'une autonomie qui permettrait à l'individu

¹²⁷ Barbara Carnevali, « Rousseau et l'authenticité » dans Yves Citton et Jean-François Perrin (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité. Une question pour notre temps*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 24-25.

d'obéir à la loi que lui dicte son identité propre. De même, dans un texte comme le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, on peut observer comment l'idéal d'une vie authentique se voit fortement suggéré par la peinture déplorable que fait Rousseau de son contraire : en exposant notamment comment « vouloir être regardé soi-même¹²⁸ » conduit à changer son comportement, Rousseau fait en effet pressentir, dès le XVIII^e siècle, en quoi le besoin de reconnaissance conduit trop souvent à l'aliénation de soi, en rendant de ce fait impossible toute tentative de mener une vie que guide l'authenticité.

De plus, Rousseau présente le sentiment comme un profond révélateur de la nature du moi, non seulement pour lui-même, mais également aux yeux des autres. C'est ce qui le conduit à souligner, notamment dans la préface de *La Nouvelle-Héloïse*, comment les réelles passions savent faire reconnaître leur sincérité, en précisant : « Si la force du sentiment ne nous frappe pas, sa vérité nous touche ; et c'est ainsi que le cœur sait parler au cœur¹²⁹ ». Il est à noter que, chez Rousseau, la notion de sentiment désigne « d'abord l'intime conviction intellectuelle, mais aussi l'instinct dicté par la conscience morale¹³⁰ ».

Cette valorisation de la connaissance du moi, tout comme de la sincère affirmation de sa singularité par le langage du cœur, nourrira grandement l'idéal romantique de la littérature du XIX^e siècle, lequel prend notamment l'œuvre de Rousseau comme modèle, en mettant le triomphe du sentiment au service d'un

¹²⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Flammarion, 2008, p. 116.

¹²⁹ Jean-Jacques Rousseau, « Seconde préface de la Nouvelle-Héloïse » dans *La Nouvelle-Héloïse*, op. cit., p. 7.

¹³⁰ Yves Mirodatos, *Le sentiment et la pensée. Jean-Jacques Rousseau*, Grenoble, Glénat, 2012, p. 21.

« renouvellement des valeurs intimes¹³¹ ». Si la littérature romantique pousse souvent à l'excès cette exaltation du moi par une « éruption volcanique des passions¹³² » qui se voient divinisées, elle donne néanmoins une force nouvelle à l'exigence d'authenticité que commande Rousseau : tout en mettant de l'avant des personnages qui s'expriment au *je*, et dont la personnalité unique s'observe tantôt par une originalité les conduisant à s'écarter des normes prescrites, tantôt par l'excès des sentiments exprimés et narrés, la sensibilité romantique confère à ce culte du moi un caractère fantaisiste, puisqu'elle donne un côté mystique à cette singularité individuelle qui se voit mise en scène, idéalisée et présentée comme un énigmatique infini.

Puis, le concept d'authenticité connaît sa théorisation effective chez les phénoménologues du XX^e siècle, tout d'abord chez Martin Heidegger, qui est le premier à en faire un véritable thème philosophique. Désigné également dans son œuvre par les termes *être-le-plus-propre*, *propriété* et *être-soi-même*, le concept d'authenticité (en allemand, *Eigentlichkeit*) est envisagé par Heidegger comme la possibilité pour l'homme de s'ouvrir à l'*Être* qui est déjà en lui, cet être pouvant alors se dire : « deviens ce que tu es !¹³³ » Or, selon Heidegger, l'individu ne peut ainsi « se trouver lui-même¹³⁴ » que par un dépassement de la condition aliénante à laquelle le soumet au quotidien l'empire du *On*. Effectivement, toujours inconsciemment habité par la peur profonde de diverger de la norme, l'homme qui est avec les autres adopte le plus souvent les attitudes qui relèvent de la médiocrité, dans ce que Heidegger appelle l'*être-dans-la-moyenne* : sans même s'en rendre compte, il tend à faire ce

¹³¹ Georges Gusdorf, *Le romantisme*, Tome I, Paris, Payot, 2002, p. 23.

¹³² *Ibid.*, p. 23.

¹³³ Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 191.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 74.

qu'*On* fait et à vouloir ce qu'*On* veut, le *On* lui prescrivant tout ce qu'il doit faire, « en le dispensant d'*être*¹³⁵ ». C'est pourquoi l'authenticité passe, chez Heidegger, par la résistance à cette emprise du *On*, laquelle est rendue possible grâce à l'expérience de l'angoisse. En effet, puisque rien n'est plus angoissant que de faire abstraction du monde et des certitudes rassurantes que le discours du *On* nous invite à adopter au quotidien, l'être humain doit éprouver cette humeur, cette *disposition*, pour trouver son soi authentique : l'angoisse permet à l'homme de s'ouvrir à cet « être-libre pour [...] la propriété de son être comme possibilité qu'il est toujours déjà¹³⁶ », en lui faisant voir « celui qu'il peut uniquement être de lui-même du plus profond de son esseulement¹³⁷ ».

Notons que d'autres phénoménologues se réapproprient ensuite cette théorisation du concept d'authenticité. Un tel remaniement s'observe notamment chez Jean-Paul Sartre, dont la pensée accorde une importance capitale à la liberté, envisagée comme inhérente à la condition humaine. Selon Sartre, l'authenticité n'est pas le dévoilement d'une essence qui serait déjà là, mais plutôt un processus qui s'opère en situation. Aussi affirme-t-il : « Ce n'est pas dans la contemplation que l'Être se dévoilera pourvu de sens : c'est dans l'effort pour que l'homme ait un sens, c'est-à-dire dans l'action¹³⁸ ». Ainsi, selon Sartre, c'est par une succession de choix que l'homme se crée sans cesse, en se donnant toujours comme but de devenir en parfaite adéquation avec lui-même. Toutefois, cette authenticité n'est jamais totalement atteinte, car la conscience de l'homme, n'étant jamais satisfaite de ce qu'elle est, tend toujours à se

¹³⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 237.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 237.

¹³⁸ Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983, p. 502.

transformer, alors qu'elle continue naïvement de croire qu'elle se trouvera : « Ainsi courons-nous après un possible que notre course même fait apparaître, qui n'est rien que notre course et qui se définit par là-même comme hors d'atteinte¹³⁹. »

En même temps, bien loin de n'être que le foyer d'une réflexion plus ou moins marginale propre à certains philosophes de l'époque contemporaine, l'idéal d'authenticité devient, au cours des années 60, un phénomène de masse. En effet, Charles Taylor expose comment, dans une société qui valorise la libre expression de ses choix personnels, commence à surgir une culture de l'authenticité héritée de l'idéal romantique, laquelle exhorte à « trouver sa voie et [à] vivre en accord avec elle¹⁴⁰ », afin d'atteindre le bonheur en affirmant quotidiennement sa singularité. Par ailleurs, en raison de la libéralisation des mœurs que cultive la génération 68, ce culte de l'authenticité généralisé conduit à s'affranchir de nombreuses valeurs traditionnelles, ce qui donne lieu notamment à une « [n]ouvelle conception de sa propre sexualité comme une part essentielle de son identité, et [à l'] émancipation de nombreuses formes de sexualité, avant condamnées¹⁴¹ ». D'une part, ce culte du moi engendre une valorisation de tout ce qui fait l'originalité propre de l'individu, à tel point que la société incite chacun à se distinguer, « en “personnalisant” aussi bien son intérieur que ses vêtements ou sa formule d'abonnement téléphonique¹⁴² ». D'autre part, et paradoxalement, notre société de consommation, et son besoin de produire en masse, fait très souvent en sorte que cette personnalisation s'effectue sous la forme d'un

¹³⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 253.

¹⁴⁰ Charles Taylor, « L'âge de l'authenticité » dans *L'âge séculier*, Montréal, Les éditions de Boréal, 2007, p. 811.

¹⁴¹ *Ibid.*, 857.

¹⁴² Benjamin Delmotte, « La recherche de la singularité » dans « L'originalité », *Études* [en ligne], n° 5, 2012, p. 668, consulté le 5 février 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-5-page-663.htm>

conformisme de la singularité, dans la mesure où il s'agit alors de « se “donner un genre”, en suivant une façon générique de consommer, d'agir, d'user de la langue ou d'affirmer ses goûts et dégoûts¹⁴³ ».

3. L'authenticité, ou la transformation des idées épicurienne et libertine de plaisir dans *Les amants*

Nous pouvons à présent observer comment se manifeste cet idéal d'authenticité dans la relation amoureuse qu'établit Jeanne avec Bernard, afin de voir comment celui-ci transforme les héritages épicurien et libertin. Tout d'abord, notons qu'un désir de se singulariser naît déjà chez Jeanne avant de rencontrer Bernard, tout particulièrement au contact de son amie Maggie. En effet, au début du film, quand Jeanne revient chez elle et raconte à son mari son séjour à Paris, elle ne peut s'empêcher de lui confier tout ce que pense Maggie des tendances à Paris, notamment lorsqu'elle précise : « Maggie s'y connaît. Elle estime que si l'on n'est pas une grande beauté, il faut avoir un genre¹⁴⁴. » Or ici, si Jeanne souhaite avoir un style personnalisé, c'est en grande partie dans le but de correspondre aux attentes de la société mondaine et au conformisme de la singularité que celle-ci impose, en valorisant le choix d'un style original parmi ce qui est jugé acceptable. Aussi répond-elle à Henri, quand il lui demande pour qui une femme mariée voudrait un genre : « Pour personne ! Pour moi, pour être à la mode¹⁴⁵ ». Ainsi Jeanne cherche-t-elle d'abord une forme d'authenticité illusoire, en regard de laquelle se singulariser a pour vocation de faire comme les autres.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 669.

¹⁴⁴ Jean Thuillier (producteur) et Louis Malle (réalisateur), *Les amants*, *op. cit.*, 00 : 09 : 21.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 00 : 09 : 38.

D'ailleurs, c'est d'abord Maggie qui conduit Jeanne à se questionner sur la manière dont sa liaison avec Raoul est susceptible de la transformer. Ainsi, au début du film, quand Jeanne retourne chez elle en voiture, elle ne peut s'empêcher de se remémorer les paroles de Maggie, que l'on entend en voix off : « L'amour te réussit, tu es méconnaissable !¹⁴⁶ », dans un élan d'introspection qui la conduit à se contempler dans le miroir en se questionnant sur la manière dont cette relation parvient effectivement à lui *réussir*. Or, dans cet examen d'elle-même, Jeanne semble commencer à se questionner sur l'authenticité de son désir : elle est surprise de l'affirmation de Maggie, elle en doute et, tandis qu'elle examine son reflet dans le miroir de sa voiture, cette incertitude la distrait et la conduit presque à manquer un virage. Ici, Maggie conduit Jeanne à remettre en question ses désirs, dans la mesure où ce qu'elle lui lance comme une certitude rassurante résonne chez Jeanne comme une mise en garde, une absence d'évidence sur ce qu'elle est et sur le type de relation qui pourrait la rendre heureuse.

Cependant, c'est tout particulièrement grâce au plaisir que lui procure sa rencontre avec Bernard que Jeanne commence à agir de manière authentique, par des paroles ainsi que par l'expression de sentiments et de désirs qui lui sont propres. Tout d'abord, dans un passage mentionné ci-avant, quand Bernard reconduit Jeanne chez elle en voiture, les confidences qu'ils se font créent peu à peu entre eux un lien affectif réciproque, dont les agréments conduisent Jeanne à prendre conscience de certains de ses sentiments les plus intimes et à les exprimer. Ces agréments, vecteurs de spontanéité, naissent d'une nouvelle complicité, que favorise d'abord la quête

¹⁴⁶ *Ibid.*, 00 : 06 : 07.

épicurienne d'un plaisir de l'esprit qui s'enracine dans la vertu. En effet, Bernard témoigne un intérêt réel pour la vie de Jeanne lorsque, par une sollicitude désintéressée qui ne vise qu'à tenter de saisir ce qui la tourmente, il ne met que quelques insistants à comprendre un problème qui lèse ses désirs. Il porte alors une si grande attention au bien-être de Jeanne qu'il lui fait voir aimablement ce qu'il devine de ses maux sous un jour comique : en faisant naître chez elle une jouissance de l'esprit qui relève à la fois du plaisir de se sentir comprise et du plaisir de se détacher momentanément d'un aspect ennuyeux de sa vie, Bernard lui permet de réenvisager plaisamment un élément de son existence dans ce qu'il a de plus risible. Ainsi, lorsque Jeanne avoue à Bernard que son mari n'a jamais vu ses amis « parce qu'il n'avait pas envie de les connaître¹⁴⁷ », Bernard lui lance avec esprit : « C'est un ours ?¹⁴⁸ », en lui faisant une description pseudo-scientifique de son apparence, de la nourriture que cet « *ursus gigantéus*¹⁴⁹ » doit sûrement manger et des « violentes colères¹⁵⁰ » auxquelles cet animal doit être sujet. Jeanne ne peut alors s'empêcher de confirmer en riant chacun des traits de cette caricature, notamment en ajoutant « Ah ! On dirait que vous le connaissez !¹⁵¹ », dans une soudaine euphorie que fait naître la vérité de ce portrait : ici, contrairement à Damon qui, devant la juste peinture que fait Mme de T. de sa maîtresse, trouve avec plaisir un modèle à imiter, Jeanne, devant la description caricaturale de son mari, trouve un agrément dans la mise en évidence de défauts qui l'ennuient, et qui, présentés avec une telle exagération, éveillent en elle l'agréable soulagement d'une prise de recul sur

¹⁴⁷ *Ibid.*, 00 : 40 : 06.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 00 : 40 : 10.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 00 : 40 : 45.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 00 : 41 : 01.

¹⁵¹ *Ibid.*, 00 : 41 : 06.

son existence. Ce nouveau regard porté sur sa vie stimule sa pensée et la conduit à l'introspection, ce qui la fait réfléchir davantage à ce qu'elle souhaiterait être.

C'est ce qu'on observe lorsque Bernard, en apercevant Henri et les invités, murmure : « Ciel ! Je distingue deux cadavres aplatis dans des fauteuils. Je vois un grand ours brun qui nous regarde. C'est votre époux ?¹⁵² » À cet instant, Jeanne ne peut s'empêcher d'éclater de rire, d'un fou rire libérateur dont elle ne peut se départir pendant un long moment. Passant devant ses invités sans les saluer convenablement et allant rapidement se changer dans sa chambre, elle continue de rire sans cesse, si bien que, lorsqu'elle semble réussir à s'arrêter et à reprendre son souffle, un regard par la fenêtre en direction de son mari la conduit à recommencer à rire de plus belle tandis qu'elle se coiffe tout en se regardant dans un miroir : le cadrage, montrant alors le visage de Jeanne par sa réflexion dans la glace, paraît encore symboliser l'introspection de cette jeune femme, qui envisage soudain différemment sa vie conjugale, tandis qu'elle songe aux traits absurdes d'Henri tels que Bernard les lui a fait voir. Notons, d'une part, que cette vive émotion apparaît chez Jeanne comme un mouvement nouveau, dans la mesure où elle semble n'avoir jamais éprouvé un si grand plaisir que celui qu'elle ressent grâce à la nouvelle perspective par laquelle Bernard lui fait considérer sa vie. Ce changement est d'ailleurs mis en évidence par la surprise des invités qui, à l'arrivée de Jeanne, sont ahuris par la disposition inédite dans laquelle elle se trouve. C'est ainsi que Raoul, plus tard, murmure à Jeanne, dès qu'elle les rejoint pour le souper : « Je ne vous avais jamais vue rire. Rire vraiment. Que vous a-t-il dit, ce jeune homme ?¹⁵³ »

¹⁵² *Ibid.*, 00 : 41 : 21.

¹⁵³ *Ibid.*, 00 : 46 : 14.

D'autre part, observons que cette émotion nouvelle conduira Jeanne à être plus attentive à différents éléments de sa vie qu'elle ne peut soudainement plus supporter. Ainsi, un peu avant le souper, quand Henri va la voir à sa chambre et se montre plus tendre qu'à l'habitude, cette attitude semble agacer Jeanne, qui rejette ses caresses, dans une attitude distante qui semble exprimer à la fois la fuite d'une part d'elle-même, qui se voit remise en question, et le besoin de se réfugier en elle-même pour y réfléchir. Ce désir d'introspection la conduit par exemple, dès le départ d'Henri, à regarder à nouveau son image se réfléchissant dans le miroir d'un air pensif. Tout particulièrement, à l'heure du souper, quand Henri leur joue la comédie en feignant de vivre le parfait amour avec Jeanne, et que Raoul refuse de croire Jeanne lorsqu'elle lui dit que son mari « n'est jamais comme ça¹⁵⁴ », la jeune femme ne peut plus soutenir le sentiment d'aversion qui se précise peu à peu en elle. Frappée par l'absurdité de ce monde des convenances, où notamment le besoin de préserver les apparences d'un heureux mariage rend illusoire la possibilité de connaître les sincères sentiments d'autrui, Jeanne, après le souper, se retire seule dans une chambre où elle fait couler l'eau d'un bain, dans un long plan à valeur d'approfondissement psychologique, tandis qu'une voix off nous donne accès à la réflexion déterminante qu'elle se fait alors : « Son univers s'écroulait. Un mari odieux. Un amant devenu presque ridicule. Jeanne s'était crue dans un drame, et ce n'était qu'un vaudeville. Elle eut soudain envie d'être quelqu'un d'autre¹⁵⁵. » Déjà, le plaisir né d'une complicité naissante avec Bernard, en lui faisant agréablement porter un regard différent sur sa vie, contribue à lui faire tout

¹⁵⁴ *Ibid.*, 00 : 52 : 29.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 00 : 55 : 30.

à fait remettre en question son identité, en engendrant chez elle le vif désir de se détacher de l'univers qui est le sien.

S'ensuivent de longs plans psychologiques où Jeanne semble réfléchir profondément à elle-même, d'abord en se peignant les cheveux devant le miroir, ensuite en allant se servir un verre d'eau qu'elle presse sur son front, puis en se penchant rêveusement à la porte de la maison où, soudainement, elle prend la résolution de sortir faire une promenade. Si Jeanne ne cherche alors rien de précis, et n'a pas prévu de rencontrer Bernard, on peut cependant voir dans cette attitude le résultat d'un mouvement inconscient qui la conduit vers l'ailleurs, ou vers un autre aspect d'elle-même, qu'elle cherche et qu'elle désire pour pallier ce qu'elle refuse d'elle-même.

Or, lorsqu'en se promenant ainsi dans sa cour, elle rencontre Bernard, et que celui-ci l'invite alors à savourer les agréments qu'offre la tranquillité de la nature, ce plaisir, qui consiste à jouir de l'instant présent, est également à l'origine d'une quête d'authenticité chez Jeanne. Observons en effet que cette recherche épicurienne d'un plaisir des sens qu'offre la simple contemplation de la nuit résulte en partie d'une invitation de Bernard à refuser le conformisme de goût que commande la société mondaine, lorsque celle-ci décide de ce que l'*On* aime et de ce que l'*On* peut juger digne d'intérêt. Ainsi, lorsque Jeanne se moque des commentaires de Bernard sur la beauté de la nature, en lui rétorquant : « Le clair de lune, c'est parfait. C'est plus que parfait. Mais ça n'a rien de nouveau, c'est même plutôt banal¹⁵⁶ », Bernard réplique immédiatement : « Oh ! Je vous en prie. Ne vous mettez pas à parler comme votre amie Maggie...truc¹⁵⁷. » Ici, Bernard incite Jeanne à ne pas se laisser influencer par l'opinion

¹⁵⁶ *Ibid.*, 01 : 00 : 15.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 01 : 00 : 19.

commune pour juger de ce qu'elle aime, et il lui suggère plutôt de prendre appui sur les impressions de ses sens et sur les sentiments réels que ceux-ci font naître en elle. Pour mieux convaincre Jeanne d'être à l'écoute de son propre ressenti, Bernard lui récite peu après quelques vers d'Alfred de Musset, figure emblématique de la poésie romantique, de manière à toucher son âme par la vérité de l'émerveillement qu'il éprouve lui-même devant les attraits de la lune *et de Jeanne*. Ainsi murmure-t-il à Jeanne : « La lune se levant dans un ciel sans nuage / D'un long rayon [réseau] d'argent tout à coup l'inonda. / Elle vit dans mes yeux resplendir son image ; / Son sourire était [semblait] d'un ange¹⁵⁸. » Grâce au potentiel évocateur qu'offre la poésie, tout particulièrement grâce à la personnification de cette lune argentée qui se voit comparée à une femme angélique, Bernard communique ainsi à Jeanne une partie des émotions que lui insuffle la nature, en lui faisant sentir combien les charmes de cette nuit sont propres à faire rêver, à tel point que les images qu'elle permet de concevoir constituent une source d'inspiration capable de rendre diserts les mouvements intimes du cœur. Dès que Bernard achève de réciter ces vers en regardant tendrement Jeanne tandis qu'il lui sourit, celle-ci peut saisir sans difficulté le parallèle que Bernard établit entre l'admiration qu'il porte à la nature et l'agréable sentiment qu'il éprouve en regardant la jeune femme. Or, c'est à partir de ce moment que Jeanne, laissant échapper un sourire, commence à contempler la nature avec plus d'intérêt et parle à son tour de la beauté de la nuit. Nous pouvons alors conclure que la quête épicurienne de la délectation s'ouvre, chez Jeanne, sur un éveil à soi, fondé aussi bien sur l'écoute des sentiments d'autrui s'affirmant dans toute leur vérité, que sur le rejet des goûts

¹⁵⁸ *Ibid.*, 01 : 01 : 48.

inauthentiques procédant du désir de faire corps avec la société mondaine, laquelle condamne comme ennuyeux tout ce qui n'est pas nouveau.

Un instant plus tard, lorsque cet intérêt pour les charmes de la nature invite Jeanne et Bernard à céder au soudain désir réciproque qu'ils ressentent, et qu'ils se rapprochent à la faveur de cette complicité sensuelle dont nous avons déjà fait mention, leur attitude semble les diriger vers le seul plaisir libertin de l'inconstance ; toutefois, Jeanne éprouve tout à coup une crainte vis-à-vis de ses propres désirs, ce qui la conduit à repousser Bernard en lui lançant : « Laissez-moi, je ne veux pas. Vous n'avez pas le droit.¹⁵⁹ » Elle s'éloigne alors vivement, soudain aux prises avec une angoisse complexe : craignant d'une part que leur inconstance soit découverte, elle semble, d'autre part, effrayée devant la force de son désir, comme si, affolée par un sentiment de vertige, elle sentait que son devoir conjugal s'offrait à elle tel un rempart contre un plaisir qui risquerait de la conduire vers un point de non-retour : Jeanne craint ce qu'elle souhaite. Elle a peur que ce désir nouveau la conduise à devenir quelqu'un d'autre, en lui faisant enfreindre les règles morales de bienséance et de fidélité sexuelle propres à son univers bourgeois, ces règles qui font d'elle ce qu'elle est et ce qu'elle a toujours été aux yeux des autres personnes de sa société. L'angoisse qu'elle ressent relève donc de cette prise de conscience : céder à un désir authentique conduit à s'arracher au monde des apparences. Or, lorsque Bernard la rejoint et la regarde profondément en la retenant doucement dans ses bras, le désir de Jeanne se manifeste alors plus clairement à elle, par le plaisir qui accompagne un véritable sentiment amoureux, lequel la transforme soudainement : « L'amour peut naître d'un regard. Jeanne, en un instant,

¹⁵⁹ *Ibid.*, 00 : 02 : 51.

sentit mourir sa gêne et sa pudeur¹⁶⁰ ». On voit ainsi en quoi l'agrément issu d'un sincère sentiment amoureux abolit les obstacles psychologiques et affectifs qui empêchaient Jeanne d'être tout à fait ce qu'elle est avec Bernard. Cette expérience de l'authenticité les entraîne dès lors dans une promenade nocturne qui conduira ensuite Jeanne à tromper son mari sans hésitation.

Certes, avec cette promenade que font ensemble ces deux amants, cette aventure rappelle le libertinage galant de *Point de lendemain*, où la quête libertine des plaisirs sensuels est vécue dans le secret et multiplie avec lenteur les étapes. Pourtant, loin de relever de la galanterie, ce parcours en étapes n'est inspiré que par les sentiments spontanés des amants, qui les conduisent peu à peu à passer d'un lieu à l'autre au gré de leurs désirs, tout en augmentant progressivement l'intensité de leurs plaisirs. Notons également que, dans cet agréable trajet en étapes, ce qui est mis de l'avant est le caractère intime de cette relation authentique, qui transforme en profondeur la quête épicurienne et libertine des plaisirs des sens et de l'esprit vécus dans l'instant présent. Par exemple, lorsqu'ils marchent tranquillement dans un champ en se tenant la main, nous pouvons voir le visage des amants, mais sans entendre les confidences qu'ils se disent, ce qui permet d'insister sur la dimension personnelle de cette liaison, où le plaisir est associé aux sentiments réciproques et exclusifs de deux êtres. De même, quand ils marchent en s'enlaçant dans la forêt, la clarté de leurs vêtements, dont la blancheur brille sous la lumière de la lune, fait contraste avec l'obscurité de la forêt, ce qui met en valeur le sentiment sincère et réciproque qui les rapproche et les isole du reste du monde. Plus loin, quand ils s'embrassent sur le pont de bois, un long plan

¹⁶⁰ *Ibid.*, 00 : 03 : 09.

rapproché permet encore d'insister sur ce lien affectif profond qui rapproche peu à peu les amants, tandis qu'ils éprouvent le plaisir des sens. C'est ainsi que, dans la scène où ils s'embrassent passionnément, puis se reposent dans une embarcation qui flotte sur l'eau, de gros plans, tantôt sur Jeanne, tantôt sur Bernard, mettent l'accent sur le rapport entre le plaisir sensuel des amants et leur intériorité : dans ces images s'unissent alors quête libertine du plaisir et authenticité du sentiments, que savoure leur âme, à laquelle elle apporte un immense bonheur, qui rend les amants soit sereins, soit émus. De plus, l'authenticité des sentiments que développent continuellement les amants grâce au plaisir qu'offre cette promenade s'observe aussi par une complicité grandissante, dans la mesure où ils n'ont, pour se faire comprendre, qu'à dire un ou quelques mots avec une certaine intonation ou un mouvement de tête. Ainsi, un peu avant qu'ils ne quittent l'embarcation, pour lui témoigner son amour, Bernard penche la tête vers Jeanne en lui murmurant, d'un air attendri : « Jeanne... Jeanne ¹⁶¹ », ce à quoi elle répond simplement : « Oui... oui, je sais ¹⁶² », en souriant de bonheur tout en caressant son visage. Une telle connivence témoigne encore de l'authenticité de leurs désirs, qui favorise une réelle transparence dans les sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre.

Puis, lorsqu'ils vont dans une chambre de la maison où ils feront l'amour, Jeanne en profite pour présenter à Bernard certains éléments de sa vie, dans un élan d'authenticité qui l'amène à vouloir être tout à fait certaine qu'il l'accepte pour tout ce qu'elle est, ce qui la conduit notamment à lui montrer sa fille Catherine, ainsi que la chambre où se trouvent ses vêtements, ses portraits, etc., bref autant d'éléments marquant son identité. Bernard lui confirme alors son amour pour elle en lui déclarant :

¹⁶¹ *Ibid.*, 01 : 08 : 06.

¹⁶² *Ibid.*, 01 : 08 : 10.

« Je t'aime... j'aime tout de toi. J'aime Catherine¹⁶³ », après quoi, ils vont directement dans une chambre pour faire l'amour. Dans cette scène, Jeanne exprime encore une fois le rapport entre la volupté et le sentiment profond et authentique qui y est associé, lorsqu'elle s'exclame : « Mon amour... » à cinq reprises au moment de la jouissance.

Le lendemain, lorsqu'ils commencent à parler de leur départ ensemble, vers un avenir où Jeanne pourra poursuivre sa vie avec un homme qui correspond véritablement à ses désirs, on sent que Jeanne prend pleinement conscience de la part d'elle-même à laquelle elle échappe en choisissant cette possibilité d'elle-même, et ce, non sans un heureux soulagement, ce qu'elle exprime notamment en lançant : « Oh ! Je suis si heureuse... si heureuse. J'aurais passé toute ma vie...¹⁶⁴ ». On voit alors en quoi la quête libertine du plaisir que procure l'inconstance permet à Jeanne d'espérer mener une nouvelle existence, une *vita nova* où règnent non seulement la constance, mais surtout le bonheur d'une vie authentique où elle n'aura ni à faire semblant de se complaire dans l'ennui d'une vie conjugale sans passion ni à cacher ce qu'elle est sous le masque des convenances de la vie mondaine.

Tout juste avant que les amants partent pour de bon de la demeure de Jeanne, l'authenticité de leur amour se manifeste par le fait qu'ils n'hésitent pas à l'exprimer au grand jour, en abandonnant l'idéal libertin du secret en même temps que celui de l'amour vécu dans l'inconstance. Jeanne et Bernard souhaitent désormais vivre ensemble, et ils n'ont pas peur d'afficher cette liaison en public, sans se préoccuper de ce que les autres penseront de la manière dont Jeanne quitte soudainement son mari. Ainsi, lorsque, apercevant Jeanne et Bernard ensemble, Maggie leur témoigne sa

¹⁶³ *Ibid.*, 01 : 11 : 43.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 01 : 14 : 44.

surprise, Jeanne lui répond simplement : « Tais-toi, Maggie. N'essaie pas de comprendre, tu ne comprendras jamais¹⁶⁵ ». Sans cacher son amour à Maggie, on voit toutefois que Jeanne sent qu'il faudrait un miracle pour que cette femme qui ne vit que des apparences et des modes, que célèbre Paris, comprenne quoi que ce soit à une décision prise tout à coup, sans raison apparente, sous l'effet d'un sentiment authentique venant du cœur.

Enfin, lorsqu'ils partent en voiture, on observe que l'expérience de l'authenticité résultant du plaisir de la nuit conduit Jeanne à devenir triste : paradoxalement, cherchant une vie qui correspond davantage à ce qu'elle est, Jeanne a l'étrange l'impression de se perdre, ce qu'elle affirme notamment en murmurant : « Pardonne-moi. C'est idiot, je sais... mais je ne suis plus moi-même¹⁶⁶ ». On peut encore y voir l'angoisse et le malaise qui va de pair avec le fait d'échapper au rassurant conformisme du *On*, dans la mesure où Jeanne n'est pas habituée à vivre de manière libre en s'appuyant uniquement sur ses propres désirs, ce qui la conduit à douter d'elle. Par exemple, lorsqu'ils s'arrêtent en chemin manger dans un restaurant, elle a un dernier mouvement d'incertitude, tandis qu'elle se regarde quelques instants dans le miroir d'un air pensif. Or, la présence de Bernard la rassure, et lui donne espoir d'arriver à assumer pleinement la liberté de se choisir elle-même. Comme l'affirme une voix off, au tout dernier moment, tandis que Jeanne et Bernard poursuivent ensemble leur route en voiture : « Elle avait peur... mais elle ne regrettait rien¹⁶⁷.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 01 : 20 : 39.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 01 : 22 : 56.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 01 : 26 : 03.

TROISIÈME CHAPITRE

Le plaisir dans *La lenteur* de Milan Kundera : le narcissisme contemporain, ou la triple corruption de la morale épicurienne, de l'art de vivre libertin et de l'idéal d'authenticité

Tout comme dans *Les amants*, on observe une brillante réappropriation des idées épicurienne et libertine du plaisir dans *La lenteur*, roman que Milan Kundera publie en 1995 et qui représente une autre réécriture de *Point de lendemain*. Rappelons que Kundera est un auteur tchèque naturalisé français, qui écrit de nombreux romans à succès de la seconde moitié du XX^e siècle à ce jour, notamment, *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), *L'immortalité* (1990) et *L'ignorance* (2000). En conférant à ses écrits un ton où alternent le sérieux et l'humour, Kundera se démarque par divers traits stylistiques : « [E]sprit satirique, implacable dérision analytique, scepticisme caustique. Un prisme à réflexion totale qui décompose, en forme de chassé-croisé polyphonique, les mille et un chatoiements de la bêtise exaltée¹⁶⁸. » *La lenteur* n'échappe pas à la règle. En effet, dans le même château que celui où évoluaient jadis les amants de *Point de lendemain*, ce roman présente un nouveau spectacle, celui de la société contemporaine, dominée par les pires défauts et observée à partir d'une multiplicité de points de vue, qu'il s'agisse du besoin insatiable de plaire aux foules ou encore du désir de se démarquer dans un cercle d'amis en prouvant sa supériorité sur les autres. C'est donc dans ce contexte que Kundera se réapproprie l'œuvre de Denon, afin d'interroger le destin que connaît la référence au libertinage et à la morale

¹⁶⁸ Norman Biron, « Présentation », *Liberté* [en ligne], vol. 21, n° 1, 1979, p. 13-14, consulté le 2 mars 2020, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1979-v21-n1-liberte1448919/60128ac.pdf>

épicurienne du plaisir dans la société contemporaine. Avec beaucoup d'ironie, *La lenteur* montre alors en quoi cette référence devient essentiellement kitsch dans la société du spectacle. Ici s'esquisse une vision beaucoup plus pessimiste, qui insiste sur tout ce que la recherche du plaisir au XX^e siècle a de faux, avec sa soumission au règne néfaste du paraître, elle-même consacrée, contre toute attente, par une prétention dévoyée à l'authenticité.

Ce chapitre vise à rendre compte de cette critique que fait Kundera de la société contemporaine, et de la manière dont celle-ci le conduit à illustrer, dans *La lenteur*, le détournement des idées épicurienne et libertine du plaisir telles qu'on pouvait les observer dans *Point de lendemain*. Tout d'abord, nous verrons comment, dans le roman de Kundera, on observe comme chez Malle une reprise des idées du plaisir héritées, d'une part, de l'éthique d'Épicure et, d'autre part, des principes libertins. Ensuite, nous analyserons comment Kundera remanie ces conceptions du plaisir héritées de l'Antiquité et du XVIII^e siècle : libertinage et épicurisme deviennent, dans ce roman, de simples labels sous lesquels se dissimule la recherche de plaisirs qui ne sont ni naturels ni nécessaires, mais qui, bien au contraire, relèvent des satisfactions malsaines que procurent la mise en scène de soi et l'amour-propre. Dans cette perspective, nous observerons d'abord différentes conceptualisations de l'amour-propre, en nous référant non seulement aux œuvres de moralistes du XVII^e siècle, mais aussi aux travaux d'un philosophe du XVIII^e siècle comme Jean-Jacques Rousseau, lesquels nous permettront de voir comment l'orgueil, la vanité et l'impératif du paraître participent à des plaisirs vains et viciés, qui se dissimulent dans les actes et le discours. De plus, comme Kundera interroge la corruption du concept même de plaisir en portant un regard critique sur la société du XX^e siècle, il importera de tenir compte des travaux contemporains traitant

du narcissisme considéré comme un phénomène social qui se voit maintenant encouragé par les médias. Ensuite, nous interrogerons plus précisément comment est envisagé ce narcissisme de masse chez Kundera. À ce titre, nous prendrons appui sur sa conceptualisation du kitsch, attitude qu'il critique comme une représentation faussement idéalisée du monde, des individus et du moi. Nous observerons comment cette critique s'éloigne radicalement de la solution de l'authenticité que propose Rousseau, dans la mesure où le rejet du kitsch implique un refus de toute conception du monde qui fait du sentiment une valeur. C'est seulement alors que nous pourrons rendre compte de la solution que propose Kundera à la corruption de la société par l'égoïsme universel. Cette solution s'éloigne, on le verra, de l'idéal romantique du XIX^e siècle, en opposant à toute forme d'aspiration à l'authenticité, désormais considérée comme suspecte, un retour à une pratique bien comprise de l'artifice dont le libertinage galant du XVIII^e siècle a jadis donné l'exemple. Ce retour à un XVIII^e siècle magnifié nourrit le rêve de renouer avec une société où, dans un monde où règne l'illusion, le mensonge est conçu comme un artifice aimable. Fréquente dans la critique du XX^e siècle finissant, cette posture invite en effet à considérer le mensonge comme un art de farder les apparences, de manière à transformer celles-ci en une force de séduction qui, seule, permet de fonder le rapport à l'autre sur le plaisir et l'agrément. Enfin, nous pourrons voir en quoi, dans *La lenteur*, Kundera critique la corruption des idées épicuriennes et libertines du plaisir par les illusions narcissiques et kitsch de la société contemporaine. À cette corruption s'opposera, encore et surtout, le rappel constant d'un idéal du plaisir totalement incompatible avec celui du plaisir-authenticité tel que nous l'avons observé dans *Les amants*. Indissociable du souvenir enchanté de

l'art de vivre libertin, cet idéal fait du mensonge et de l'artifice, pleinement assumés et valorisés, les véritables gardiens du plaisir et, par-delà, du bonheur.

1. Idées épicurienne et libertine du plaisir dans *La lenteur*

Le narrateur Milan et sa femme Véra incarnent, dans *La lenteur*, le modèle-type des rares hommes du XX^e siècle n'ayant pas oublié l'idéal épicurien de plaisir. Ces personnages du récit-cadre, qui apparaissent à quelques moments précis du roman, tout en interrompant les fragments d'histoire qu'imagine Milan, mettent constamment de l'avant la mémoire d'Épicure, notamment en valorisant la quête des plaisirs simples. Or, cet éloge prend très souvent la forme d'une critique vis-à-vis de ceux qui ont perdu cette mémoire. C'est ce qu'on observe dès le début du roman, lorsque Kundera et sa femme remarquent avec indignation un automobiliste roulant à toute vitesse, ce qui les plonge dans un moment de nostalgie : rêvant à l'époque où l'on savait goûter lentement le plaisir des sens dans ce qu'il a de plus concret, ils manifestent bien des réserves à l'égard de l'intensité sans bornes des plaisirs prétendus que rendent possible les sciences et les nouvelles technologies. Si la vitesse semble de prime abord protéger la quête épicurienne du plaisir de l'instant, en accrochant l'homme à « un fragment de temps coupé et du passé et de l'avenir¹⁶⁹ », cette vitesse constituerait surtout une forme d'extase artificielle rendant l'homme insensible à son être, si bien que « son propre corps se trouve hors du jeu¹⁷⁰ ». Ainsi Milan note-t-il, avec une mélancolie manifeste : « Pourquoi le plaisir de la lenteur a-t-il disparu ? Ah, où sont-ils, les flâneurs d'antan ? Où sont-ils, ces héros fainéants des chansons populaires, ces vagabonds qui traînent

¹⁶⁹ Milan Kundera, *La lenteur*, *op cit.*, p. 10.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

d'un moulin à l'autre et dorment à la belle étoile ?¹⁷¹ » Éminemment rhétoriques, ces questions servent à introduire un argument narratif où vient bientôt s'illustrer cette thèse : à un plaisir technologique que procure la vitesse et qui rend l'homme insensible à son corps et à son environnement, Milan oppose un plaisir simple vécu dans la lenteur, dans la mesure où cette modération permet de prendre pleinement conscience de tous les agréments naturels qui s'offrent aux sens et à l'esprit. Cette critique conduit Milan à noter le peu d'attention que l'automobiliste porte à sa compagne : « [...] pourquoi l'homme ne lui raconte-t-il pas quelque chose de drôle ? Pourquoi ne pose-t-il pas la paume sur son genou ?¹⁷² » déplore-t-il. Notons ici que, contrairement aux amants de *Point de lendemain*, qui célèbrent la machine tantôt en tant qu'élément participant au plaisir de sens, tantôt en tant que métaphore du corps-machine ne pouvant résister à ses désirs, Milan et sa femme y voient un obstacle à la quête épicurienne du plaisir des sens vécu dans l'instant présent : puisque, dans ce plaisir, le corps et l'esprit sont en retrait, cet agrément perd en quelque sorte de sa matérialité, en même temps qu'il efface plusieurs plaisirs sensuels, qui se voient oubliés dans cette quête de vitesse. Ainsi, c'est bien au nom du plaisir de l'instant et de la quête de plaisirs simples que recherchent les amants de *Point de lendemain* que Milan critique cette place centrale conférée à la vitesse dans notre société contemporaine, qui diabolise tout ce qui n'est pas efficace. Dans cette perspective, les idées épicurienne et libertine du plaisir sont autant de ressources dont se sert le narrateur pour exprimer son point de vue sur ces tendances actuelles.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁷² *Ibid.*, p. 11-12.

C'est ce qu'on observe notamment lorsque Milan et sa femme arrivent à destination, dans le château même de Mme de T., aujourd'hui transformé en hôtel où ils passent la nuit. Après s'être installés dans leur chambre, ils sortent dans le parc. Tout comme Damon et Mme de T., ils sont « émerveillés, désireux de faire une longue promenade¹⁷³ », afin de pouvoir profiter paisiblement de tous les agréments naturels qu'offre la beauté de la Seine et des terrasses. Cependant, après quelques minutes de marches, ils sont contraints de rebrousser chemin, car « une route surgit où filent des voitures¹⁷⁴ ». Ici, la quête épicurienne des plaisirs simples qu'offrent la tranquillité de la nature et ses décors est présentée comme un idéal souvent inaccessible dans la société contemporaine : le souci permanent d'efficacité et l'industrialisation conduisent au saccage de tous les espaces naturels, la préservation de la beauté en certains endroits n'ayant d'autre vocation que l'espoir de faire du profit en attirant des touristes.

Certes, les personnages qu' imagine le narrateur, et qui font partie du récit enchâssé, n'adoptent pas une conduite exempte de toute idée épicurienne du plaisir. Songeons notamment ici au personnage de Vincent qui, ayant eu un différend avec son ami Pontevin, accepte immédiatement ses excuses, en lui disant : « Je n'ai rien à te pardonner. Je sais que tu blaguais¹⁷⁵ ». L'amitié est en effet pour eux « la seule valeur qu'ils tiennent pour sacrée¹⁷⁶ ». Cette valeur, qu'ils attribuent à d'Artagnan, fait également d'eux, en partie, des disciples d'Épicure puisque, tout comme lui, ils considèrent la possession de l'amitié comme un élément essentiel au bonheur.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

Observons également l'attitude de Cechoripsky, un savant tchèque qui, participant à un colloque d'entomologie, y montre un goût épicurien pour les plaisirs qui relèvent de l'esprit, notamment quant aux agréments qu'offre la culture. En effet, son nom n'étant pas correctement inscrit sur la liste des invités, Cechoripsky prend le temps d'expliquer à la secrétaire à quoi servent les accents utilisés dans son pays, en prenant plaisir à souligner l'histoire de ces signes de même que la beauté qu'ils apportent aux mots : « Ils sont si poétiques, ces accents circonflexes renversés ! Vous ne trouvez pas ? Comme des oiseaux en vol. Comme des colombes aux ailes déployées ! [...] Ou, si vous voulez, comme des papillons¹⁷⁷. » Ici, le bonheur qu'éprouve le savant tchèque, en s'attardant à d'aussi petits détails concernant l'histoire de sa langue, constitue un agrément de l'esprit où la simplicité et la quête de connaissance dévoilent une quête du plaisir proprement épicurienne. Cependant, chez les personnages de ce roman, la quête de plaisirs épicuriens est souvent corrompue par divers facteurs sociaux, comme nous le verrons plus loin.

Notons déjà que, chez ces personnages, l'idéal libertin ne va jamais de pair avec une quête épicurienne du plaisir, mais qu'il est surtout le fruit de désirs viciés, qui excitent notamment à provoquer le scandale pour mieux attirer l'attention sur un Moi auquel la transgression confère la gloire. Cette attitude s'observe chez les amis de Vincent, dont les propos réduisent la liberté des mœurs à la seule quête d'un *effet* dérangeant, doublement pervers en ce qu'elle porte préjudice à autrui et procède d'un esprit de rivalité. Ainsi, lorsqu'ils apprennent que Berck, un intellectuel qu'ils ne peuvent supporter, sera présent à un colloque d'entomologie où se rend Vincent, l'un

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 73.

deux, Pontevin, lance à Vincent : « Il faut y aller et semer le bordel¹⁷⁸ ! » On voit en quoi la liberté des mœurs que recherche ce groupe, en planifiant de faire un éclat, s'éloigne grandement d'une quête épicurienne de plaisirs des sens où règnent la modération et la vertu, tout comme d'une quête libertine du plaisir de l'inconstance vécue dans le secret : il s'agit ici d'un plaisir libertin consistant principalement à susciter des réactions par l'expression d'une révolte qui se met en scène.

D'ailleurs, lorsque Vincent se rend seul à ce colloque, il fait sienne cette attitude provocatrice, ce qui le conduit dans une quête libertine du plaisir des sens, qui s'écarte toutefois grandement du libertinage galant de *Point de lendemain*, puisqu'il ne cherche à séduire une femme en enfreignant les normes que pour faire impression sur ses amis. Ici, comme c'est le cas chez les autres personnages de Kundera, l'idée du plaisir se voit corrompue par une attitude que guide l'amour-propre : le narcissisme. Aussi allons-nous à présent observer différentes conceptualisations de l'amour-propre, en mettant notre analyse du narcissisme contemporain en regard de la théorisation du kitsch par Kundera. À cette configuration morale détestée s'oppose ensuite la solution que propose Kundera qui, à l'exemple de bien d'autres critiques du XX^e siècle, rêve d'un retour à l'idéal du plaisir hérité des Lumières, dans lequel l'illusion et ses charmes favorisent la séduction. C'est enfin cette posture qui, on le verra, permet à *La lenteur* d'exercer un regard extrêmement critique sur la perversion des idées épicurienne et libertine du plaisir.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 42.

2. Conceptualisations de l'amour-propre chez les moralistes du XVII^e siècle et chez Jean-Jacques Rousseau

On sait tout ce que l'on doit de réflexions morales aux penseurs du Grand Siècle qui, en s'appuyant sur divers philosophes de l'Antiquité comme Sénèque, Plutarque ou Augustin, ont entrepris de faire l'anatomie du cœur humain, de manière à « saisir la réalité humaine à la fois dans sa variété et dans sa totalité¹⁷⁹ ». Les moralistes du XVII^e siècle ont, en effet, tenté de démystifier le principe des actions humaines, l'une de leurs conclusions les plus pessimistes pouvant se résumer à cette réflexion de Pascal :

L'homme n'est donc que déguisement, que mensonge et hypocrisie, et en soi-même et à l'égard des autres. Il ne veut donc pas qu'on lui dise la vérité. Il évite de la dire aux autres ; et toutes ces dispositions, si éloignées de la justice et de la raison, ont une racine naturelle dans son cœur¹⁸⁰.

Cette racine naturelle, cet amour exclusif pour soi-même qui conduit à ne chercher que son intérêt en cachant sa nature propre, voilà ce que les moralistes désignent sous le terme *amour-propre*, en rendant compte, chacun à leurs façons, de ses manifestations les plus étranges et les plus complexes. Cette disposition universelle conduirait l'homme à adopter les attitudes les plus dissimulées et les plus contradictoires, desquelles procèdent l'inconstance et les « incompréhensibles caprices, qui conduisent l'âme humaine¹⁸¹ ».

C'est bien une telle complexité qu'explore La Rochefoucauld, qui souligne la façon dont l'amour-propre arrive à nous tromper en prenant l'apparence d'une qualité.

¹⁷⁹ Louis Van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 41.

¹⁸⁰ Blaise Pascal, *Pensées* [1670], dans *Œuvres de Pascal : pensées, lettres et opuscules divers*, op. cit., p. 76.

¹⁸¹ Philippe Sellier, *Pascal et Saint Augustin*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 33.

Selon La Rochefoucauld, comme le souligne Jean Lafond, « L'amour-propre, "plus habile que le plus habile homme du monde" prend [...] le masque de la vertu pour parvenir plus commodément à ses fins. De la clémence, de la modération, de la constance, de la bonté [...], on peut dire, comme de la fidélité, qu'elles ne sont "qu'une invention de l'amour-propre"¹⁸² ».

Au XVIII^e siècle, cette conceptualisation de l'amour-propre devient l'objet d'un discours à la fois historique et sociologique chez Jean-Jacques Rousseau, notamment dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* où, comme nous l'avons vu dans le second chapitre, il explique de quelle manière le fait de vouloir être *regardé soi-même* conduit l'homme à s'aliéner pour plaire à autrui. Plus précisément, Rousseau fait de la vie en société l'unique cause de la corruption de la nature humaine, par laquelle l'homme sociable passe de « l'Amour de soi-même » à « l'Amour propre ». En effet, l'amour de soi serait ce sentiment naturel qui, dans l'état de nature, confère à l'homme un instinct de conservation, « et qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit l'humanité et la vertu¹⁸³ ». Or puisque, dans l'état civil, les hommes se comparent sans cesse entre eux, l'amour de soi devient alors amour-propre, ce sentiment né du besoin de plaire à autrui, qui conduit à ne s'intéresser qu'à soi-même et à sa gloire, et « qui inspire aux hommes tous les maux qu'ils se font mutuellement¹⁸⁴ ». Par l'impératif du paraître, la société fait naître chez l'homme le besoin de reconnaissance, de sorte que « l'homme sociable toujours hors de lui ne fait

¹⁸² Jean-Lafond, *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 32-33. Les guillemets anglais citent les *Maximes* de La Rochefoucauld.

¹⁸³ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 190-191.

que vivre dans l'opinion des autres, et [que] c'est, pour ainsi dire, de leur seul jugement qu'il tire le sentiment de sa propre existence¹⁸⁵ ». Par conséquent, la société, en faisant de « l'homme sauvage » « l'homme de l'homme », rendrait tous ses comportements faux et le conduirait à prioriser les apparences jusqu'à en oublier la vertu et le souci d'autrui, tant et si bien que, « demandant toujours aux autres ce que nous sommes et n'osant jamais nous interroger là-dessus nous-mêmes [...], nous n'avons qu'un extérieur trompeur et frivole, de l'honneur sans vertu, de la raison sans sagesse et du plaisir sans bonheur¹⁸⁶ ».

Toutes ces représentations de l'amour-propre constituent, en quelque sorte, les premières esquisses de ce qu'au cours des deux siècles suivants, les sciences humaines appelleront le *narcissisme*. Créé par Freud en 1910, ce concept appartient en premier lieu au lexique de la psychanalyse, où il désigne un « [i]nvestissement du sujet sur lui-même¹⁸⁷ », mais son sens s'étend ensuite pour désigner un « [a]mour excessif porté à l'image de soi¹⁸⁸ ». Dans ce dernier cas, *narcissisme* ne doit pas être compris comme une véritable pathologie, mais plutôt comme un trait de la personnalité qu'exacerbe la culture de notre époque. Certains sociologues et historiens vont en effet jusqu'à décrire le narcissisme comme un phénomène de masse en pleine expansion, comme le fait Christopher Lasch, qui décrit « l'invasion de la société par le moi¹⁸⁹ », un phénomène qui dominerait la culture occidentale depuis les Trente glorieuses. Ainsi, Lasch rend bien compte de la manière dont notre société néolibérale et capitaliste encourage

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 147-148.

¹⁸⁷ « Narcissisme », *Larousse* [en ligne], consulté le 16 juillet 2020, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/narcissisme/53795>

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Christopher Lasch, *La culture du narcissisme. La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, *op. cit.*, p. 29.

l'hypertrophie de traits narcissiques, dans la mesure où elle conduit l'individu à se créer un moi idéalisé et illusoire, dont il cherche sans cesse le reflet dans le regard d'autrui. Par exemple, Lasch explique comment cette idéalisation d'un moi grandiose se voit encouragée par les médias puisque le culte de la célébrité, que favorisent les médias de masse, fait notamment « des Américains une nation d'admirateurs fanatiques¹⁹⁰ », qui se plaisent à adorer à travers les stars la gloire à laquelle leur moi narcissique aspire. De plus, Jacqueline Barus-Michel fait voir en quoi notre société de l'exhibition fait des médias une scène où chacun a la possibilité d'exposer les aspects spectaculaires de sa vie, de même que tous les détails susceptibles de les mettre en valeur, qu'ils soient réels ou inventés : « Il faut donner à voir sa vie, ses talents et même le trivial, les manies, la nudité, le sexe. On y joue d'identités multiples. On s'invente une vie alternant révélations et mensonges¹⁹¹. »

Au surplus, toute cette mise en scène narcissique de soi se voit grandement stimulée par la société capitaliste, qui incite ses citoyens, devenus des agents économiques, à consommer le plus possible et de la manière la plus intense possible, comme l'explique Jean-Jacques Pelletier dans un ouvrage paru en 2013 et intitulé *La prison de l'urgence*. Précédé de *Les Émois de Néo-Narcisse*. D'une part, le narcissique contemporain se crée un moi rêvé dans l'excès de la jouissance, dans la mesure où « son existence est liée au fait de jouir, d'être élevé au-dessus de son état normal par une consommation qui le fait vivre de façon plus intense¹⁹² ». D'autre part, cette quête

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹¹ Jacqueline Barus-Michel, « Une société sur écrans », dans Nicole Aubert et Claudine Haroche (dir.), *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?*, Toulouse, ÉRÈS, 2011, p. 32.

¹⁹² Jean-Jacques Pelletier, *La prison de l'urgence*. Précédé de *Les émois de Néo-Narcisse*, Montréal, Hurtubise, 2013, p. 60.

de plaisirs extrêmes dissimule surtout une quête urgente de gloire, puisque « [l]e tout-venant contemporain pratique l'excès pour se faire remarquer¹⁹³ ». On voit ainsi en quoi le plaisir trouvé dans le regard de l'autre devient plus précieux que les multiples expériences et biens concrets effectivement consommés, puisqu'ils n'ont souvent eux-mêmes pour objectif que la reconnaissance par les autres d'une image factice du moi.

3. Corruption des idées épicurienne et libertine du plaisir par le narcissisme dans *La lenteur*

C'est cette critique du narcissisme de masse que l'on retrouve partout dans l'œuvre de Kundera, notamment chez Cechoripsky qui, dans *La lenteur*, se rêve comme un personnage héroïque, puisqu'il fait passer pour grandiose un geste que la seule crainte du regard d'autrui lui a fait jadis poser. En effet, lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'armée russe, quand des opposants au régime qu'impose l'URSS demandent au savant s'il peut leur donner accès à une salle, il accepte parce qu'on guette sa réaction et qu'il ne veut pas être pris pour un lâche. Si Cechoripsky ne cède alors qu'aux impératifs du paraître, ce choix l'entraîne pourtant à redoubler de narcissisme par la suite puisque, lorsque le pouvoir découvre sa sympathie prétendue pour les dissidents et le chasse de l'Institut entomologique, le savant se prend à imaginer qu'il a prêté cette salle au nom d'un sentiment de révolte admirable contre le régime imposé à son pays : « Ainsi croit-il appartenir à ceux qui sont montés sur la grande scène de l'Histoire et c'est dans cette certitude qu'il puise sa fierté¹⁹⁴ ». Or,

¹⁹³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁹⁴ Milan Kundera, *La lenteur*, *op. cit.*, p. 76.

comme nous le verrons ici, ce mensonge narcissique se manifeste paradoxalement sous le masque d'une authenticité qui s'affiche et se vit sous le regard d'autrui.

Comment comprendre, en effet, ce narcissisme qui se dissimule sous les traits de l'authenticité ? D'abord, notons que la critique du narcissisme, chez Kundera, ne peut être tout à fait comprise qu'en regard de sa conceptualisation du kitsch, entendu ici comme une forme avilie et ridicule de prétention à l'authenticité. Kundera conçoit ainsi le kitsch comme une attitude qui reflète « l'expression de cette fascinante et indéracinable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur [...] à notre réalité¹⁹⁵ ». Ainsi, le kitsch serait cette manie qu'a la conscience d'appréhender le réel en niant toute sa complexité et toute sa relativité, tant et si bien que chaque perception du monde qui en résulte se verrait réduite à une belle image illusoire, à laquelle l'esprit adhère aveuglement. Bref, « le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable¹⁹⁶ ». Notons surtout que le kitsch procède de l'émotion factice que nous fait éprouver l'idéalisation du sentiment lui-même. Ainsi, on trouve qu'un sentiment que l'on éprouve est beau et on le magnifie, tant et si bien qu'on ne saurait remettre en question ni ce sentiment, ni la vision du monde qu'il sous-tend, ni les actes concrets qu'il peut inciter à poser. Or, c'est bien ce lyrisme aveugle que critique vivement Kundera, notamment dans son hommage à *Jacques le Fataliste* où, dès la préface, il affirme que la « sensibilité [...] devient redoutable dès le moment où elle se considère comme une valeur, comme un critère de la vérité¹⁹⁷ », tout en faisant observer que les « sentiments nationaux les plus nobles

¹⁹⁵ Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, L'Harmattan, 1995, p. 38-39.

¹⁹⁶ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1987, p. 311-312.

¹⁹⁷ Milan Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, op. cit., p. 11-12.

sont prêts à justifier les pires horreurs¹⁹⁸ ». Il n'est alors pas surprenant qu'il définisse le roman comme un « territoire désenchanté¹⁹⁹ », où l'écrivain peut dépasser l'attitude kitsch en dénonçant l'absurdité des illusions enchanteresses auxquelles conduit le lyrisme dont s'enivrent les personnages.

Cette attitude kitsch s'observe chez Cechoripsky lorsque, au fil des années, il en vient à nier une réalité qu'il juge inacceptable. À sa disgrâce, qui l'empêche d'exercer son métier, à cette dure réalité, qui lui semble privée de sens, le savant tchèque ne peut se résoudre. Aussi se jette-il sur la seule ressource qui lui reste : l'idéalisation, qui métamorphose les causes de son licenciement en une brillante image susceptible de le mettre en valeur. En effet, quoi de plus simple que d'estimer qu'un geste de soutien effectif à une révolte entreprise contre un régime oppressif soit nécessairement porté par un désir intime de révolte, aussi légitime que digne d'être célébré ? Le savant tchèque finit par croire à cette simplification de la réalité, qui met entre parenthèses les réels motifs – essentiellement narcissiques – qui l'amènent à aider les dissidents. Il simplifie d'ailleurs d'autant plus son geste qu'il peut désormais l'intégrer fièrement à l'épopée du Printemps de Prague, événement extrêmement médiatisé qui, à ce titre, lui permet enfin de se croire « touché par la Grâce d'une "Actualité Historique Planétaire Sublime"²⁰⁰ ». L'attitude du savant tchèque devient alors désespérément kitsch : alors qu'il croit dur comme fer à ce récit fantasmé et enchanté, la sublime image de son geste héroïque devient un absolu qu'illumine l'émotion en lui conférant le sceau de la vérité. C'est ce qu'on observe, par exemple,

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁹ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, essai, Paris, Gallimard, 1993, p. 193.

²⁰⁰ Milan Kundera, *La lenteur*, *op. cit.*, p. 78.

lors d'un colloque où il raconte à son auditoire à quel point il est fier de son acte de révolte grandiose. Devenant alors fort ému de lui-même, il se met à pleurer en ne pensant qu'à la beauté de cette émotion qu'il offre aux participants, de sorte qu'il retourne à sa place en oubliant même de prononcer sa communication : « il sait qu'il est en train de vivre le plus grand moment de sa vie, le moment de gloire, oui, de gloire, pourquoi ne pas dire ce mot, il se sent grand et beau, il se sent célèbre et désire que sa marche vers sa chaise soit longue et ne finisse jamais.²⁰¹ » On observe alors que, non seulement le savant devient mélancolique en songeant à sa représentation simpliste d'un choix qu'il a fait jadis, mais qu'il trouve surtout qu'il est beau d'être ainsi ému à l'idée de cet acte glorieux. Il idéalise sa fierté et sa nostalgie, si bien qu'il affiche avec une ostentation narcissique ses émotions.

Dans ses romans, Kundera fait d'ailleurs voir en quoi l'idéalisation du sentiment que fait naître le kitsch est toujours inextricablement liée à l'expression du narcissisme. En effet, comme le narcissisme conduit à rechercher partout le reflet de l'image grandiose du moi et qu'en même temps, le kitsch est une représentation du monde sentimentale à laquelle le moi s'identifie complètement, l'attitude kitsch n'est alors rien d'autre que « l'expression esthétique du besoin narcissique de se mirer dans les choses et de ne tenir pour beau que ce qui nous renvoie notre image²⁰² ». De plus, comme nous venons de le voir avec le savant tchèque, le kitsch est d'autant plus rattaché au narcissisme qu'il « exige toujours un public, une mise en spectacle²⁰³ », que ce public soit réel ou imaginé, puisqu'il s'agit toujours du désir de l'admiration d'autrui

²⁰¹ *Ibid.*, p. 82.

²⁰² Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., p. 57.

²⁰³ Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 78.

devant la beauté de nos sentiments idéalisés. Aussi cette attitude fausse et intrinsèquement narcissique peut-elle porter tantôt sur un idéal imaginaire que s'invente l'individu, tantôt sur une idée reçue aussi séduisante que réductrice, que lui prescrit une religion ou la société. C'est d'ailleurs ce caractère simplificateur du kitsch qui fait que certaines œuvres, tout comme certains concepts (artistiques, philosophiques, etc.), se voient radicalement simplifiées, de sorte qu'on n'en retient qu'un « sens préfabriqué et figé²⁰⁴ » qui séduit l'individu et la société par sa beauté apparente, comme on l'observe dans *La lenteur*, où les concepts de libertinage et d'épicurisme perdent leur sens premier pour y devenir de simples hochets mis au service d'une gloriole de pacotille.

Prenons par exemple ce passage de *La lenteur* où Vincent, qui vient de rencontrer Julie lors du colloque d'entomologie et qui sort dans les jardins du château avec elle en tentant de la séduire, ne peut cependant « parler de ses belles obsessions libertines qu'en les lyrisant ; en les changeant en métaphore²⁰⁵ ». Ainsi, lorsque le reflet de la lune rend Julie diaphane en lui conférant « la beauté d'une fée²⁰⁶ », cette vision enchante les sens de Vincent de sorte que, tout à coup, « il imagine son trou du cul²⁰⁷ ». Ici, comme dans *Point de lendemain*, les attraits de la nature font naître des désirs sensuels propres à favoriser les jeux de la séduction ; toutefois, à la différence des personnages de *Point de lendemain*, la maîtrise d'un art de dire sans dire fait défaut à Vincent, parfaitement étranger aux tours et aux détours enjôleurs de la conversation galante et désormais incapable de communiquer à Julie son désir de ne plus l'imaginer

²⁰⁴Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., p. 55.

²⁰⁵ Milan Kundera, *La lenteur*, op. cit., p. 118-119.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 108.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 108.

chaste, de l'entendre tenir des propos délicatement licencieux ou de lui faire deviner le goût de la transgression que lui inspire le souvenir du libertinage du XVIII^e siècle. Ignorant l'art de relever ses propos des agréments de la double entente, il lui lance, en lui montrant la lune, une observation à la fois vulgaire et kitsch qui réduit le langage du libertinage à un discours où s'entremêlent maladroitement obscénité et lyrisme : « Regarde ! [...] Elle est comme un trou du cul percé dans le ciel !²⁰⁸ » Dans ce passage, la réalité d'une obsession érotique se voit bien sûr niée, mais de telle manière que Vincent, craignant que Julie ne la trouve inacceptable, recourt à l'idéalisation, en la remplaçant par une image enchanteresse qu'inspire la nature. En transformant une fantaisie sexuelle en un objet céleste, Vincent donne à ses désirs un caractère éthéré, de sorte que le sens proprement épicurien et libertin du plaisir, indissociable d'une volupté qui se goûte, cède le pas à un imaginaire romantique, hérité du XIX^e siècle, qui métamorphose le désir sexuel en un cliché sentimental par la magie d'une métaphore.

Dans ce passage d'un trou du cul à la lune, d'un désir éprouvé dans sa crudité à une métaphore éthérée et sentimentale, c'est non seulement le kitsch qui triomphe mais, avec lui, la corruption de la morale épicurienne, de l'art de vivre libertin et de l'idéal d'authenticité. De fait, si Vincent entreprend de séduire Julie, ce n'est nullement au nom d'un art de jouir ou d'un sentiment qui s'impose à lui dans sa vérité, mais bien plutôt pour satisfaire sa propre vanité « par la conquête d'une femme draguée à toute vitesse dans le milieu sinistrement anérotique des entomologistes²⁰⁹ ». C'est que Vincent est un héritier indigne, et de l'épicurisme, et du libertinage, et du romantisme : ce qu'il veut, c'est prouver sa supériorité à la faveur d'une mise en scène d'une

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 117.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 106.

conquête rapide qui est conçue comme un spectacle destiné à éblouir autrui. À tous ces titres, il est l'incarnation par excellence d'un certain idéal contemporain, qu'entretient le culte de l'efficacité, où les jeux et les détours de la séduction doivent s'effacer devant la célébration médiatique et pornographique de l'orgasme, en réduisant « le coït à un obstacle qu'il faut dépasser le plus vite possible pour arriver à une explosion extatique²¹⁰ ».

Or, non seulement veut-il séduire Julie rapidement, mais il souhaite ensuite que cette conquête accélérée soit spectaculaire. En effet lorsque, dans la troisième et dernière étape de leur parcours, Vincent conduit Julie à simuler avec lui une scène de viol près de la piscine de l'hôtel où a lieu le colloque, non seulement le fait-il dans le seul but d'attirer l'attention sur eux, mais surtout, il pose cet ultime geste de provocation libertine dans le secret dessein d'épater davantage ses amis absents. Comme Vincent a l'intention, dès son retour, de raconter sa soirée pour susciter l'admiration de Pontevin et de ses autres amis, tout se passe donc comme si ces derniers observaient déjà le tableau qu'il leur offre. Ainsi, lorsque Vincent poursuit Julie en criant des « Je te percerai avec ma bite et te clouerais au mur²¹¹ » ainsi que d'autres absurdités du même style, il souhaite que ses cris témoignent de l'authenticité de ses désirs libertins dans toute leur originalité et leur perversité, de sorte que la vérité de ses fantaisies sexuelles à la fois provocantes et inédites puisse éblouir ses amis qui, pour lui, sont déjà là, attentifs : « ils observent, amusés, toute la scène, ils observent Vincent, Julie et même le public d'inconnus qui les entourent²¹². » À l'image du vicomte de

²¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹¹ *Ibid.*, p. 142.

²¹² *Ibid.*, p. 141.

Valmont des *Liaisons dangereuses*, Vincent ne cherche ici le plaisir des sens que pour satisfaire sa vanité par le plaisir que lui procurera le récit de sa conquête et le regard d'un public. Or, en même temps, soucieux de paraître supérieur aux autres en incarnant fidèlement l'idéal moderne d'authenticité que valorise son époque, il souhaite que ses désirs faux paraissent authentiques. En ce sens, cette quête narcissique de gloire trahit les idées épicurienne et libertine du plaisir pour au moins deux raisons. D'une part, la quête épicurienne d'un plaisir trouvé dans la modération se voit remplacée par une recherche de l'intensité que commande le narcissisme de Vincent. Incapable de savourer les plaisirs simples que procure l'instant, il ne pense, en effet, qu'à enchaîner au pas de charge passages à la limite et excès de langage susceptibles de convaincre un public de son appartenance à une certaine culture de la réactivité et du dynamisme, à la fois communicationnels et sexuels, par laquelle il tente de mettre en scène sa bruyante révolte contre un conformisme petit-bourgeois méprisé. D'autre part, le concept libertin de plaisir se trouve complètement dénaturé dans toute cette scène, puisqu'art de vivre et vrai plaisir des sens en sont exclus : « La pénétration n'a pas eu lieu. Elle n'a pas eu lieu car le membre de Vincent est petit comme une fraise des bois fanée, comme le dé à coudre d'une arrière-grand-mère. Pourquoi est-il si petit ?²¹³ » Cette question n'est pas seulement polissonne. Dans cette scène ridicule, le désir s'absente de Vincent, car les satisfactions fausses qu'apporte le narcissisme l'ont remplacé : le plaisir qu'il simule étant d'abord et avant tout « un spectacle²¹⁴ », peu lui importe de ne rien ressentir réellement. Pour ces mêmes raisons, lorsqu'un coureur

²¹³ *Ibid.*, p. 143.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 147.

s'approche d'eux, « le halètement de Vincent s'accélère et d'amplifie²¹⁵ », le jeune homme feignant ostensiblement d'éprouver le plaisir sexuel dans un lieu public uniquement pour imaginer l'effet provocant que cette mise en scène produira sur de potentiels témoins comme sur l'audience qu'il imagine.

D'ailleurs, pendant toute la soirée, le narcissisme de Vincent dénature constamment la quête du plaisir qui semble pourtant animer les protagonistes. En effet, le récit de la séduction pourrait d'abord rappeler les protocoles régissant la quête épicurienne du plaisir des sens, qui se goûte par étape : après avoir conversé avec Julie à une table où Vincent « pose sa main contre la sienne²¹⁶ », celui-ci ne la quitte-il pas un moment, pour la retrouver ensuite et échanger enfin « leur premier baiser²¹⁷ », dans une gradation du plaisir semblable à celle qu'observent le chevalier et Madame de T. dans *Point de lendemain* ? Toutefois, cette gradation, loin de viser le plaisir lui-même, ne sert qu'à répondre au désir de gloire de Vincent. De fait, comme pendant le laps de temps où il quitte Julie, il discute avec un élégant en trois-pièces qui le ridiculise, son seul désir lorsqu'il retourne auprès de Julie est de se départir de sa blessure narcissique en magnifiant sa propre image. Or, puisque « la présence de Julie l'éloigne de sa défaite²¹⁸ », le seul moyen qu'il trouve pour oublier son mal est d'afficher aux yeux de tous une quête de plaisirs sensuels propre à le mettre en valeur. C'est donc uniquement pour épater son public réel et imaginé que « là, près du bar, devant tout le monde, il l'embrasse sur la bouche²¹⁹ ». De même, lorsqu'ensuite, Vincent invite Julie à se

²¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

promener avec lui à extérieur du château, où ils « s’embrassent de nouveau²²⁰ » avant de s’asseoir sur le même banc de gazon que celui où se trouvaient jadis Damon et Mme de T., on pourrait y voir encore le souvenir du parcours des amants de *Points de lendemain*, où les diverses haltes favorisent une quête libertine et épicurienne du plaisir des sens qui se savoure lentement. C’est d’ailleurs ce que donne à penser la conversation qu’il commence à lier avec Julie, lorsqu’il évoque avec elle des références libertines. Ainsi, lorsqu’il affirme : « Jadis dans ces châteaux, il y avait des orgies. Le XVIII^e siècle, tu sais²²¹ », tout en lui parlant des livres du marquis de Sade, Vincent pourrait chercher là à aviver le désir de Julie, à lui donner envie d’imiter les libertins de jadis en éveillant chez elle le souhait de se livrer à une quête du plaisir qui s’écarte des normes. Cependant, loin de savourer l’instant et de penser au plaisir de l’autre, Vincent ne fait étalage de ces références libertines que pour « tâcher d’oublier l’offense que l’élégant lui a infligée²²² ». De surcroît, Vincent ne cite pas ces références libertines *peu à peu, délicatement*, mais « passionnément²²³ », avec insistance. Plutôt que le plaisir, qui conduit l’aventure de Damon et de Mme de T., le seul et unique guide de Vincent devient le narcissisme : il cherche l’excès dans le plaisir que procure la provocation pour fuir une image de lui-même qu’il juge peu flatteuse. Enfin, notons qu’ensuite, lorsque Julie invite Vincent dans une simple quête épicurienne du plaisir des sens en lui disant : « Allons dans ta chambre, tous les deux²²⁴ », Vincent ignore complètement sa proposition, et lui lance : « On va se baigner ! [...] Déshabille-

²²⁰ *Ibid.*, p. 106.

²²¹ *Ibid.*, p. 107.

²²² *Ibid.*, p. 107.

²²³ *Ibid.*, p. 107.

²²⁴ *Ibid.*, p. 121.

toi ! ²²⁵ ». Ce qui pourrait s'apparenter fort lointainement ici à l'art libertin consistant à différer le plaisir pour mieux le savourer, cet art du plaisir que maîtrise si bien Madame de T., n'est ici qu'un simple oubli de la quête épicurienne du plaisir des sens au profit d'une urgente quête narcissique dominée tout entière par le besoin d'une mise en scène de soi. À ce moment, pensant tout à la fois, à « l'imminence du coït, la voix moqueuse de l'élégant et la silhouette de Pontevin qui [...] dirige [...] une grande mutinerie bordélique²²⁶ », Vincent souhaite en effet faire de leur séduction libertine un spectacle à offrir dans la piscine de l'hôtel où a lieu le colloque, préférant un éclat public à un plaisir vécu dans le secret et la tranquillité. Vincent s'écarte alors également du goût libertin pour un plaisir qu'assaisonnent les délicatesses d'un art de vivre puisque, si pressé d'exhiber au regard d'un public imaginaire une quête de plaisirs destinée à afficher son refus des normes sociales, c'est « en courant²²⁷ » qu'il descend l'escalier vers la piscine du château.

Observons enfin que la critique du kitsch et du narcissisme à laquelle se livre Kundera le conduit également à en proposer une sorte d'archéologie. Il adopte une posture critique très fréquente au cours des dernières décennies du XX^e siècle, laquelle consiste à apercevoir l'origine du kitsch dans la fausseté du rêve romantique et de l'idéal d'authenticité célébrés au XIX^e siècle. À cet égard, la critique de Kundera s'apparente à celle de René Girard qui, dénonçant comme lui les « mensonges romantiques²²⁸ » que notre époque entretient, fait voir en quoi la prétendue originalité du moi et la supposée liberté du désir ne sont que des illusions trompeuses, puisque le

²²⁵ *Ibid.*, p. 123.

²²⁶ *Ibid.*, p. 122-123.

²²⁷ *Ibid.*, p. 123.

²²⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, p. 263.

désir procède toujours d'un modèle, d'un médiateur. Girard montre en effet que, sans que le moi ne l'admette à lui-même, c'est toujours un Autre qui lui suggère son désir : le moi désire ce que désire un médiateur, duquel « descend un rayon mystérieux qui fait briller l'objet d'un éclat trompeur²²⁹ ». Plus généralement, Kundera voit même dans le plaisir-sentiment un important vecteur d'illusions kitsch. Par exemple, dans *L'immortalité*, Bettina croit n'aimer que Goethe, alors qu'elle aime surtout l'idée enchanteresse qu'elle se fait de l'amour. Ce sont de tels égarements du cœur qui, encore une fois, sont mis à jour dans *La lenteur*, chez une jeune journaliste qui, croyant aimer véritablement Kissinger (et s'imaginant même être aimée en retour), n'est en fait victime que des illusions narcissiques que lui confère un sentiment d'élection : la séduisante conviction d'être « choisi pour quelque chose d'exceptionnel et d'extraordinaire²³⁰ ». Bref, Kundera dénonce sans cesse, avec une malicieuse ironie, les failles de l'idéal romantique qui, sous le masque de l'authenticité, se nourrit des sentiments extravagants qu'enfante la vanité et qui s'épanouissent dans le kitsch.

4. Retour à l'épicurisme raffiné des Lumières : revalorisation d'un idéal du plaisir où règne l'artifice assumé dans *La lenteur*

Mais quelle réponse apporter ? Un lieu de mémoire, semble repartir un roman comme *La lenteur*. Effectivement, ce rejet du romantisme conduit Kundera à faire l'éloge d'une solution fréquemment évoquée par la critique à la fin du XX^e siècle : un retour au XVIII^e siècle et à l'idéal libertin du plaisir, qui fait de l'artifice et du mensonge un art de vivre servant le plaisir. On sait bien sûr que, dès le XVII^e siècle

²²⁹ *Ibid.*, p. 23.

²³⁰ Milan Kundera, *La lenteur*, *op. cit.*, p. 63.

galant, l'artifice est conçu comme « une honnête dissimulation²³¹ », qui consiste à user « de sobriété et dans ses paroles et dans ses actes²³² », la maîtrise qu'exerce la raison permettant de « vivre en goûtant le repos²³³ », un procédé que nous avons vu mobiliser par Mme de T., qui use du secret en faveur du plaisir que lui procure la certitude d'éviter les persécutions. De plus, comme nous l'avons vu, ce goût de l'illusion inspiré de la société curiale du XVII^e siècle, le monde galant des Lumières le remanie de manière à faire de l'artifice non seulement la source d'un plaisir qui tient à l'évitement des maux qu'il pourrait occasionner, mais aussi un aimable mensonge dont s'autorise une quête du plaisir pour le plaisir lui-même. Notons ici que la feinte peut servir le plaisir même dans le cas où tout le monde a plus ou moins conscience de se livrer à un jeu de dupes, comme c'est le cas dans *Point de lendemain*. Sur ce point, Jean Starobinski a d'ailleurs montré que la légitimation de l'artifice au XVIII^e siècle ne peut se passer d'un retour aux idées de flatterie et d'agréments qu'avait déjà défendues et illustrées un galant du XVII^e siècle comme Méré. Selon lui, en effet, comme le résume Starobinski, « Par entente tacite, on feindra d'accepter les apparences plaisantes sans se laisser abuser par celles-ci. Le sous-entendu de la fiction, s'il est partagé, exclut le risque de tromperie : tout le monde est complice et personne n'est dupe²³⁴ ». Devant les artifices agréables qu'on nous sert, il s'agit alors de ne rien prendre trop au sérieux, puisque « disparaît la responsabilité morale de reconnaître en vérité ce que valent les personnes : seul reste en scène le jugement esthétique [...] prenant acte du plaisir provoqué par les

²³¹ Voir Torquato Acceto, *De l'honnête dissimulation* [1641], Lagrasse, Éditions Verdier, 1990.

²³² *Ibid.*, p. 61.

²³³ *Ibid.*, p. 61.

²³⁴ Jean Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 68.

apparences²³⁵ ». On observe une pareille conception de l'artifice chez un théoricien du XVIII^e siècle tel Gamaches, comme nous l'avons vu à propos de son traité sur *Les agréments du langage réduits à leurs principes*. Au surplus, dans son *Système du cœur*, il s'était déjà employé à bien montrer en quoi le plaisir est toujours causé par des impressions qui sont essentiellement subjectives, puisqu'elles relèvent à la fois de ce que nos sens perçoivent d'un objet et de la manière dont notre imagination l'interprète. En raison de ce rôle central de l'imagination dans notre rapport au monde, l'homme est même toujours trompé par l'objet dont il jouit, d'autant qu'il ne peut jamais percevoir à la fois toutes les facettes de ce même objet, et que c'est donc l'imagination qui s'évertue sans cesse à en reconstituer artificiellement la totalité. Aussi Gamaches conclut-il que, ne pouvant rechercher le plaisir sans être trompés, « [i]l vaut autant que nous le soyons de la manière qui nous convient le mieux²³⁶ », autrement dit, par le bel art d'apprêter les apparences afin de les rendre les plus agréables possible aux sens. Cette posture, à la fois éthique et esthétique, participe bien sûr de l'esprit rococo qui anime toute la conception que se fait de la séduction le libertinage galant du XVIII^e siècle, comme l'a d'ailleurs bien montré l'ouvrage récent de Kim Gladu²³⁷.

Cette vision du plaisir-artifice se voit célébrée par Kundera dans *La lenteur*, tout d'abord à l'occasion de l'examen qu'il propose de courts extraits de *Point de lendemain*. De fait, dans ces brefs passages où surviennent des analyses qui entrecoupent le reste du roman, Kundera met d'abord l'accent sur la lenteur qui rythme

²³⁵ *Ibid.*, p. 69.

²³⁶ Étienne Simon de Gamaches, « Second discours », *Le Système du cœur, ou Conjectures sur la manière dont naissent les différentes affections de l'âme, principalement par rapport aux objets sensibles*, par Monsieur de Clarigny, Paris, Denys Dupuis, 1704, p. 241.

²³⁷ Voir Kim Gladu, *La grandeur des petits genres: l'esthétique rococo à l'âge de la galanterie*, Paris, Hermann, 2019.

avec langueur la nuit de ces amants, où l'art de savourer les étapes fait apparaître « le menu laps de temps qui leur [est] imparti comme une petite architecture merveilleuse²³⁸ ». Or, il montre ensuite en quoi cet art de la lenteur s'intègre, plus généralement, à un art de la mystification, qui permet à Mme de T. de protéger le plaisir par l'artifice. En effet, le narrateur fait voir que, si Mme de T. est « le vrai disciple d'Épicure²³⁹ » et la « Gardienne du bonheur²⁴⁰ », c'est bien grâce aux raffinement et à la délicatesse des procédés galants grâce auxquels « elle a menti à son mari, elle a menti à son amant de Marquis, [et] elle a menti au jeune chevalier²⁴¹ ». Plus précisément, Kundera insiste peu après sur l'état d'esprit du chevalier désillusionné. Comme il le fait observer, alors que Damon « ne sait rien de ce que madame de T. pense vraiment²⁴² », et qu'il apprend seulement le lendemain qu'il s'est fait berner par Mme de T., il répond tout de même aux railleries du marquis « avec esprit, réussissant à rester maître de la situation²⁴³ ». Bref, dans ce passage, Kundera illustre à merveille le rôle positif que la société mondaine confère au mensonge dans la quête des plaisirs : puisque, dans le monde galant, il va de soi que chacun joue un personnage, le mensonge est non seulement accepté comme une réalité inévitable, mais il est jugé nécessaire pour assurer un rapport à l'autre qui soit marqué au coin de l'agrément. Dans ce contexte, la désillusion est vécue dans la légèreté et sans affects violents, car nul n'entretient de certitudes sur les intentions véritables d'autrui et que l'essentiel réside dans les impressions agréables qu'a procurées l'illusion.

²³⁸ Milan Kundera, *La lenteur*, op. cit., p. 51.

²³⁹ *Ibid.*, p. 167.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 167.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 167.

²⁴² *Ibid.*, p. 168.

²⁴³ *Ibid.*, p. 169.

Cet éloge de l'artifice par Kundera atteint son point culminant à la fin de *La lenteur*, dans la rencontre entre Vincent et le chevalier de *Point de lendemain*. Effectivement, lorsque Vincent, fort déçu de ne pas avoir conquis Julie qui s'est éclipse après la simulation du coït, se rend à sa moto pour retourner à Paris, il croise alors le chevalier de *Point de lendemain*, qui, lui, ne ressent qu'une immense reconnaissance envers ce qui, pour lui, importe plus que tout : « la beauté de la nuit qu'il vient de vivre, la beauté qui le tient toujours dans un tel enivrement qu'il voit des fantômes, confond les rêves avec la réalité²⁴⁴ ». Or, comme on l'a vu, ce ravissement est bien la conséquence admirable de l'art de vivre qu'incarne Mme de T., parfaite disciple d'Épicure et parfaite élève de la culture galante, qui a su brillamment mettre l'artifice au service du plaisir. Kundera souligne ainsi que l'art de plaire propre au libertinage galant permet non seulement de savourer le plaisir des sens et de le magnifier par l'illusion, mais d'en conserver ensuite la trace en son cœur, l'enchantement causé par l'artifice étant si sensible que la mémoire l'entretient par « une vague de gratitude²⁴⁵ » qui prolonge le plaisir de l'instant.

Pour bien comprendre en quoi ce dialogue entre Vincent et Damon est conçu, chez Kundera, comme une manière de célébrer le XVIII^e siècle, il importe d'abord d'observer comment cette posture se fait plus généralement l'écho de toute une partie de la critique du XX^e siècle finissant, laquelle s'est réapproprié ce goût de l'artifice hérité du baroque et du style rococo, qui en est le prolongement tardif. Il en va ainsi, par exemple, chez Guy Scarpetta, qui fait voir que le postmodernisme favorise une esthétique de l'impureté, dans laquelle les illusions naïves de la culture passée (comme

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 178.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 178.

celles de la représentation, de l'illusion référentielle et du kitsch) se voient reconduites, mais avec une certaine distance, qui invite justement à multiplier les procédés illusionnistes « jusqu'à ce que le comble du jeu avec les simulacres puisse produire des effets de vérité²⁴⁶ ». Il en va de même chez Kundera. Pareille réappropriation de la tradition baroque le conduit, en premier lieu, à multiplier chez ses personnages les procédés illusionnistes, comme cette scène d'une rencontre rêvée entre Vincent et Damon, où se rejoue l'idée, éminemment baroque, suivant laquelle la vie est un songe. Plus généralement, il s'agit alors de rendre palpable cette incapacité de l'esprit humain à comprendre le monde de manière ordonnée, le roman offrant ainsi à ses lecteurs un plaisir issu de « la conscience de l'aspect dérisoire et du monde et de l'entreprise romanesque²⁴⁷ ».

Plus précisément, dans *L'artifice*, Scarpetta fait voir comment le retour au baroque s'appuie sur un mouvement antiromantique qui, refusant la prétention à l'authenticité et les analyses psychologisantes du moi, affirme la valeur des illusions et des stratégies de séduction, dans une optique où « l'apparence est plus vraie que toute rumination mentale [et où] la profondeur est toujours un effet illusoire, piégé²⁴⁸ ». Le retour à la sensibilité baroque impliquerait donc la réappropriation d'un art de la séduction, conscient entre autres de tout ce que les rapports entre les sexes comportent de malentendus, et assurant que « le tout est de savoir en jouer, et en jouir (hors de toute illusion d'harmonie)²⁴⁹ ». Cet art impliquerait donc une certaine actualité du

²⁴⁶ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 55.

²⁴⁷ Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses universitaires, 1998, p. 277.

²⁴⁸ Guy Scarpetta, *L'artifice*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1988, p. 23-24.

²⁴⁹ *Ibid*, p. 24.

libertinage galant, que l'on observe non seulement chez Kundera, mais chez plusieurs artistes et penseurs du XX^e siècle finissant, comme Baudrillard et Sollers, chez lesquels se signale notamment un usage assumé de l'ornement, des codes et de la théâtralisation. Sur ce point, en s'inspirant de la manière dont Baudrillard avait théorisé l'idée de séduction, Scarpetta montrait déjà dans *L'impureté* en quoi l'actualité du libertinage résidait entre autres dans sa valorisation d'une forme de séduction où règne un *jeu d'objet* visant le plaisir, et qui va d'emblée à l'encontre des illusions naturalistes comme « la transparence, [...] l'harmonie des subjectivités, [...] l'utopie d'une sexualité positive, sans interdit²⁵⁰ ». Dans *L'artifice*, Scarpetta explicite comment ce retour du baroque s'opère autant dans la littérature que dans les autres arts, par une revalorisation du jeu dans la culture, qui permet d'utiliser délibérément l'illusion pour plaire, que ce soit en fardant le corps, le discours ou tout autre élément artificiel qui suscite l'agrément. Ce recours assumé à l'artifice s'observe, par exemple, dans la mode d'alors, où se manifeste « une renaissance du maquillage ouvertement anti-naturel²⁵¹ ». C'est encore une telle théâtralisation visant à séduire qu'offrent les œuvres de Picasso, marquées par un « art de la déformation outrée, de la parade ornementale, de la rage souveraine ébranlant toute mesure et toute harmonie, dans une implication sexuelle constante²⁵² ».

Revenons maintenant à Vincent et à ce chevalier tout droit sorti du XVIII^e siècle qui vient de croiser son chemin. Au moment de cette rencontre, Vincent ne pense qu'au mensonge qu'il racontera à ses amis pour leur cacher l'échec de sa quête libertine du

²⁵⁰ Guy Scarpetta, *L'impureté*, op. cit., p. 335.

²⁵¹ Guy Scarpetta, *L'artifice*, op. cit., p. 253.

²⁵² *Ibid.*, p. 27-28.

plaisir, alors qu'il envisage de leur raconter qu'il a « été une bite au pluriel²⁵³ » pour paraître exceptionnel à leurs yeux. Il agit encore comme il a agi avec Julie, tandis qu'il faisait semblant de jouir uniquement pour tromper le public qu'il s'imaginait : chez Vincent, l'artifice ne sert qu'à duper autrui pour satisfaire son propre narcissisme. Ainsi, lorsque Vincent rencontre le chevalier du XVIII^e siècle, il ne peut s'empêcher de lui lancer ce mensonge propre à contenter son orgueil, lui répétant qu'il « vient de vivre une vie tout à fait merveilleuse²⁵⁴ ». Le chevalier est aussitôt agacé par cette insistance. En homme qui appartient à un siècle pour lequel l'art de la conversation se définit d'abord et avant tout comme un art d'agréer, il conclut bien sûr que « cette impatience de parler est en même temps un implacable désintérêt à écouter²⁵⁵ ». Il sent ainsi à quel point cet ardent besoin de parler de soi est incompatible avec les arts du discours, dont les charmantes illusions lui ont procuré tant de bonheur dans l'aventure qu'il vient de vivre avec Mme de T. C'est que la conversation galante du XVIII^e siècle, dans laquelle l'attention portée à l'autre conduit à feindre de s'oublier soi-même, a pour premier principe d'inviter à ne songer qu'à ce qui est susceptible d'orienter et d'accroître habilement le plaisir d'autrui. Or, comme chez Vincent, l'amour-propre semble avoir triomphé de l'amour du plaisir, le chevalier ne voit aucun intérêt à prolonger ce dialogue avec le XX^e siècle. Au reste, puisque Damon a promis le secret à Mme de T., il sait qu'il vaut mieux que son aventure ne soit connue de personne, pas même de cet homme du XX^e siècle : « Point d'auditeurs²⁵⁶ », voilà ce qui protégera

²⁵³ Milan Kundera, *La lenteur*, *op. cit.*, p. 176.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 178.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 179.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 183.

d'autant plus le plaisir que Mme de T. et lui viennent d'éprouver, puisque le secret préserve leur repos.

Kundera rend ensuite manifestes les conséquences de ces deux usages opposés du plaisir que procure l'artifice. Chez Vincent, on assiste encore à une triple corruption de la morale épicurienne, de l'art de vivre libertin et de l'idéal d'authenticité. De fait, Vincent, accablé par l'échec d'une quête de plaisirs illusoires qu'il ne pourra pas raconter, décide de fuir cette blessure narcissique dans l'intensité, soudain saisi « d'amour pour sa moto [...] sur laquelle il oubliera tout²⁵⁷ ». Or, est-ce dans les habitudes de Vincent d'aller aussi vite? « Pas toujours, mais aujourd'hui il roulera comme un fou²⁵⁸ », répond le narrateur. Kundera suggère ainsi que le narcissisme conduit Vincent dans une quête libertine du plaisir des sens qui ne correspond pas véritablement à sa nature : il n'enfreint pas les normes de vitesse par un réel désir du plaisir que procure la vitesse, mais uniquement pour la satisfaction narcissique de ne pas être confronté à une image négative de lui-même. Or, cette corruption de l'idéal d'authenticité et de l'idée libertine du plaisir constitue à fortiori une corruption du concept épicurien de plaisir. D'une part, en roulant à une telle vitesse, Vincent s'éloigne évidemment de l'idée épicurienne du plaisir de l'instant, comme le faisait déjà le conducteur que critiquent le narrateur et Véra au début du roman : absorbé par le seul plaisir que lui procurent l'intensité et l'oubli, Vincent ne peut d'aucune manière profiter pleinement des plaisirs sensuels qu'offre à ses yeux le paysage défilant sur le chemin de son retour. D'autre part, une telle vitesse met la vie de Vincent en danger, comme le souligne le narrateur, lorsqu'il répond à sa femme : « J'ai peur qu'il ne roule trop

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 182.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 182.

vite. J'ai vraiment peur pour lui²⁵⁹ ». Le narcissisme, qui dicte à Vincent une telle quête de vitesse, l'empêche de rechercher le plaisir épicurien qu'offrent le repos et l'ataraxie : cette intensité éloigne bien sûr Vincent d'un état d'esprit où règne la tranquillité, en plus de l'exposer aux maux du corps et de l'âme que pourrait entraîner une conduite dangereuse. En revanche, le chevalier ne recherche que le plaisir de la lenteur, ce plaisir si emblématique du XVIII^e siècle et, au-delà, de la philosophie du Jardin. En effet, le souvenir de Mme de T., notamment « l'odeur d'amour qu'[elle] a laissé sur ses doigts²⁶⁰ », fait désirer à Damon de se rendre seul dans sa voiture pour « lentement, rêveusement, se faire porter vers Paris²⁶¹ ». Ici, Kundera fait voir, d'une part, que Damon ne peut se départir des impressions dont sont causes les artifices de la nuit qu'il vient de vivre, ce qui le plonge d'emblée dans une quête épicurienne de l'instant, où il savoure le souvenir de ces plaisirs qu'il a éprouvés la nuit précédente. D'autre part, ces mêmes réminiscences d'une nuit qui fut véritablement merveilleuse plongent Damon dans une simple quête épicurienne du plaisir des sens. Comme le souligne le narrateur, « il s'efforcera de rester au plus proche de la nuit qui, inexorablement, se fond dans la lumière²⁶² ». Ainsi, le souvenir des illusions agréables qui l'ont enivré invite Damon à goûter chaque détail des agréments qu'offre la nuit qui lui en rappelle le caractère voluptueux. Chez lui, l'artifice joue donc un rôle important dans la quête épicurienne du plaisir : la force des impressions laissées par les illusions de la veille incite le chevalier à reproduire cette quête du plaisir des sens où règne la lenteur, en contemplant avec une attention délicate les attraits de la nature. C'est, du moins, ce sens

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 182.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 180.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 180.

²⁶² *Ibid.*, p. 183.

irremplaçable du doux plaisir de l'instant qu'invite à faire renaître en chacun de nous le narrateur, au moment où Damon se dirige paisiblement vers la chaise du marquis :
« Je veux savourer le rythme de ses pas : plus il avance, plus ils ralentissent. Dans cette lenteur, je crois reconnaître une marque de bonheur²⁶³ ».

²⁶³ *Ibid.*, p. 183.

CONCLUSION

L'idéal moderne d'authenticité, dans tout son véritable éclat comme dans sa corruption, offre une clé essentielle à la compréhension des différentes mutations que le XX^e siècle fait subir à l'idée de plaisir qu'avait jadis célébrée *Point de lendemain*. De fait, les trois œuvres de notre corpus permettent de mettre en évidence à quel point l'exigence de sincérité, si vantée au XX^e siècle, peut facilement se dégrader, dès lors qu'elle devient désir de vouloir *paraître* authentique, en dénaturant par le fait même à la fois cet idéal d'authenticité, qui devient narcissisme, et la quête de plaisirs qui en résulte. Aussi est-ce bien le même idéal qui ferait en sorte que le moi contemporain se présenterait tantôt tel un nouveau disciple d'Épicure, tantôt tel un héritier indigne : le désir de montrer aux autres sa nature propre, dans toute son originalité, peut soit conduire à une véritable quête de sa vérité intime, soit contribuer à hypertrophier un amour-propre que seul enchante le regard admiratif de l'autre. Ce sont, en effet, ces deux tendances qui orientent la façon dont les concepts épicurien et libertin se retrouvent transformés dans le passage de la nouvelle de Denon à ses deux réécritures que sont *Les amants* de Malle et *La lenteur* de Kundera.

Afin de rendre compte de cette métamorphose que subissent les concepts épicurien et libertin de plaisir de *Point de lendemain* aux deux réécritures étudiées, nous avons d'abord mis en évidence en quoi le libertinage galant des Lumières constituait en lui-même une réécriture de la morale épicurienne, de manière à pouvoir préciser comment la nouvelle de Denon donnait à voir une réappropriation à la fois libertine et galante de l'idée épicurienne de plaisir. Cette première étape nous a conduite à souligner comment, dans *Point de lendemain*, le libertinage se réapproprie

l'éloge épicurien du plaisir que procure l'inconstance en le mettant au service d'une quête du plaisir pour le plaisir. Plus précisément, nous avons vu qu'à la faveur d'un détournement de l'empirisme moral épicurien, Mme de T. mobilise les arguments que procure le matérialisme moderne pour prouver que l'empire qu'exerce le plaisir des sens justifie qu'on le considère comme une fin en soi, en déculpabilisant donc l'inconstance, ce qui convie à varier les plaisirs avec d'autant plus d'insouciance. Mme de T. et Damon remanient, on s'en souvient sans doute, la quête épicurienne du plaisir des sens grâce à tous les raffinements que la galanterie confère au libertinage du XVIII^e siècle, notamment grâce aux gradations qui permettent d'augmenter progressivement le plaisir des sens, ainsi qu'à l'attention méticuleuse portée au choix des lieux, dont les attraits participent aux plaisirs sensuels. Ces procédés galants, avons-nous constaté, font aussi du libertinage un remaniement de la quête épicurienne de l'instant, par lequel Damon et Mme de T. peuvent goûter pleinement chacun des détails qui accroissent le plaisir des sens. Ainsi, nous avons mis en lumière en quoi les gradations que met en place Mme de T., grâce à une rhétorique galante pleinement maîtrisée, donne à voir une réappropriation libertine du goût épicurien pour les plaisirs de l'esprit, qui permet notamment à Mme de T. d'augmenter peu à peu le désir de Damon pour le plaisir qu'ils éprouveront dans le pavillon et dans le cabinet. Il a par ailleurs été souligné que cet art de la conversation empreint de délicatesse de sentiments conduit Mme de T. à raffiner la quête épicurienne d'un plaisir où doit régner la vertu, puisqu'elle porte constamment attention au plaisir de l'interlocuteur : elle fait de lui le centre de l'attention, elle ménage son amour-propre et elle se livre à des jeux de langage pour le surprendre agréablement, de manière à aviver son désir du plaisir des sens. Enfin, nous avons vu comment, grâce à l'art du secret que cultive le monde aristocratique autour des

pratiques associées au libertinage galant, Mme de T. revisite l'impératif du secret - *lathe biōsas* (λάθε βιώσας) - jadis formulé par Épicure. Il y a d'abord reprise de cet idéal, puisque Mme de T. fait voir comment le secret permet de savourer en toute tranquillité le plaisir que procure l'inconstance, en évitant les maux qu'apporterait la transparence, le public ne jugeant de tout qu'à l'aune de ses préjugés, qui deviennent le plus souvent les instruments dont s'arment les persécutions. Il y a ensuite réappropriation de cet impératif de discrétion, dans la mesure où les procédés raffinés du libertinage galant conduisent à mettre le secret au service d'une quête du plaisir pour le plaisir, non seulement par une théâtralisation de l'interdit avivant les désirs sensuels, mais également par un art de la dissimulation, qui sert à protéger le plaisir des regards indiscrets en le plaçant sous le couvert de plusieurs artifices agréables susceptibles d'aviver les plaisirs des sens et de l'esprit.

Dans la suite de notre parcours, nous avons pu constater que les idées épicuriennes et libertines du plaisir acquièrent un tout nouveau sens dans un film comme *Les amants*, où le plaisir que procure le rapport à autrui conduit à la découverte des véritables désirs du moi, entraînant ainsi la quête d'une vie que guide l'authenticité. Avec cette réappropriation contemporaine de la pensée d'Épicure et des libertins, l'expérience du plaisir fait concevoir l'artifice comme un incontestable ennemi. Ici, l'abandon à un désir authentique engendre chez le moi une connaissance plus juste de ce qui peut le rendre heureux, ce qui le conduit, d'une part, au rejet de tout ce qui le dissimule dans sa vérité propre et, d'autre part, à la transformation de soi, de manière à ce que sa nouvelle existence incarne mieux son être, ses valeurs et ses réels désirs. En effet, nous avons vu que Jeanne, en discutant avec Bernard, exprime des sentiments qu'elle avait jusqu'alors mis entre parenthèses, d'abord grâce à la manière dont Bernard

remanie la conception épicurienne des plaisirs de l'esprit et des plaisirs de la vertu. Par une attention délicate portée à ce qui altère le plaisir de Jeanne, Bernard use en effet de mots d'esprit plaisants qui font prendre conscience à la jeune femme de ce qu'elle trouve ridicule dans sa relation avec Henri. Comme ces mots produisent chez Jeanne une si agréable prise de recul critique sur la réalité de sa vie conjugale, le rire témoigne alors de son besoin de se distancier de cette part d'elle-même, alors qu'elle considère soudain comme possible le fait d'envisager différemment sa vie amoureuse. Nous avons d'ailleurs observé comment cette découverte d'une part inconnue d'elle-même, que suscite le plaisir, la plonge déjà dans un état d'introspection, la conduisant à rechercher comment remplacer la part de son identité qu'elle rejette désormais. Or, comme nous l'avons mis en évidence, ce sont surtout la recherche libertine et épicurienne des plaisirs qui la persuade de changer radicalement sa vie, en quittant définitivement son mari pour vivre selon les règles qu'elle se prescrit à elle-même. De fait, nous avons d'abord vu que Bernard, qui invite Jeanne à chercher, tel Épicure, le plaisir de l'instant que procure la contemplation de la nature, et qui lui dévoile ses sentiments amoureux grâce à l'idéalisation que permet la poésie, conduit Jeanne à être plus attentive à son propre sentiment : il lui fait découvrir un intime rejet du conformisme que commande la société mondaine, de même qu'un désir sensuel authentique. Plus précisément, nous avons montré que l'effet produit par les attraits de la nature conduit les amants à établir une complicité sensuelle qui, jointe à la force de la séduction des paroles et du regard de Bernard, fait naître en Jeanne de sincères sentiments pour lui : c'est bien parce que son désir pour Bernard implique l'authenticité du sentiment amoureux que Jeanne cède aux avances de ce dernier en trompant son amant et son mari, goûtant ainsi le plaisir libertin que procure l'inconstance. Or, si cette

quête libertine se réapproprie d'abord l'impératif libertin de la discrétion, tout particulièrement par une promenade extérieure ponctuée de différentes étapes, où les plaisirs sensuels qu'éprouvent les amants tirent profit d'une reprise de la quête épicurienne des plaisirs naturels qui se savourent lentement, la spontanéité qui régit leur amour et leurs désirs les conduit dès le lendemain à rejeter l'idéal libertin du secret : pour que leur amour soit tout à fait authentique, il doit abandonner tout artifice, toute dissimulation, et s'afficher ouvertement à tous, peu importe les préjugés que pourrait avoir la société. Finalement, nous avons pu voir comment cet idéal d'authenticité, auquel conduit les plaisirs que vivent les amants, leur fait rejeter aussi l'idée d'un plaisir que doit procurer l'inconstance : la découverte d'un amour authentique amène Jeanne à souhaiter passer toute sa vie avec celui qu'elle désire réellement, le plaisir-authenticité substituant à la quête libertine du changement le désir romantique d'un amour durable.

Enfin, dans *La lenteur* de Kundera, la réappropriation des concepts épicurien et libertin du plaisir s'oppose radicalement à ce qu'on a observé dans le film de Malle. En effet, l'idéal romantique d'authenticité, tel qu'il apparaît dans *Les amants*, y est dépeint comme un rêve impossible à réaliser pour l'homme contemporain, non seulement pour des raisons anthropologiques, l'être humain tendant fatalement à simplifier divers aspects de sa vie et de son moi en les idéalisant sous formes d'illusions kitsch, mais surtout en raison de notre société du spectacle : dans un monde où chacun se voit encouragé à montrer son moi authentique dans toute sa vérité sous l'œil des caméras, l'idéal d'authenticité ne peut que se corrompre en incitant chacun à mettre en scène son moi prétendument authentique, afin de paraître plus vrai, plus libre et plus heureux – et supérieur de ce fait - aux yeux de la société. Présenté ainsi sous sa forme la plus

dénaturée, l'idéal d'authenticité devient alors la source d'un narcissisme ridicule auquel prennent aussi part les risibles tentations du kitsch. Dans ce contexte, les idées épicurienne et libertine du plaisir perdent leur signification. Nous avons en effet pu observer que, chez Vincent, la quête de la liberté des mœurs où règne le plaisir des sens comme ceux de l'esprit n'est poursuivie que dans le but de plaire à un public et de contenter son amour-propre. Ainsi, comme nous l'avons vu, lorsque, par une réappropriation désormais corrompue de l'esprit de l'épicurisme, combinée à une forme accélérée de l'art des gradations que maîtrisait si bien Mme de T., Vincent guide Julie à travers différentes étapes du plaisir des sens, il ne le fait que pour épater les gens présents au colloque, tout en ayant le secret dessein d'impressionner ses amis en leur racontant cette conquête rapide. Nous avons vu que, dans un même élan narcissique, Vincent détourne l'esprit libertin de sa fonction, par une quête du plaisir où le besoin de s'écarter des normes n'a pour but que de gagner l'admiration de ses camarades, si bien que le véritable désir du plaisir des sens disparaît, comme le montre le passage où Vincent et Julie simulent le coït pour mettre en scène une révolte spectaculaire. Dans un tel contexte, Vincent se trompe lui-même en croyant chercher le plaisir avec Julie. Il trompe Julie en faisant semblant de la désirer véritablement, et il veut même tromper ses amis en fardant son histoire pour en dissimuler l'échec. Bref, l'artifice ne vise ici qu'à duper autrui pour mieux se faire valoir, tout en s'abandonnant soi-même au règne de l'illusion. Pour Kundera, une seule solution s'offre pour échapper à ce mal du siècle. Loin de favoriser comme Malle un retour à l'idéal d'authenticité, il s'agit pour lui de revenir à l'idéal du plaisir tel que l'incarne Mme de T. dans *Point de lendemain* : un idéal où l'artifice, qui accompagne les plaisirs, doit être mobilisé en toute connaissance de cause par chacun des membres de la société en ne visant que le plaisir d'autrui. Cette

conception baroque de l'artifice, dont plusieurs critiques du XX^e siècle font l'éloge, substituerait aux illusions narcissiques et kitsch les illusions plaisantes qui favorisent la séduction.

Ainsi, ce corpus nous a permis de montrer en quoi les concepts épicurien et libertin de plaisir, tel qu'on les retrouve dans *Point de lendemain*, subissent une transformation directement liée à l'histoire de la culture : notre époque, qui survalorise l'authenticité, tout en engendrant par le fait même des comportements narcissiques, conduit à une forme de déréalisation entourant l'idée même de plaisir. Même lorsqu'un plaisir semble être savouré avec délectation, même alors qu'il semble extrêmement original et s'écarte des normes morales de la société, il est toujours impossible de dire si ce plaisir reflète le vrai désir d'une conscience. Or rappelons que, pour Kundera, l'essentiel est de rire avec désinvolture de cette opacité du réel. Au surplus, cette étude a permis de souligner le rôle majeur de phénomènes intersubjectifs dans les transformations que la culture du XX^e siècle fait subir aux concepts libertin et épicurien de plaisir, notamment en ce qui concerne les effets que peut engendrer un rapport agréable à l'autre ou le désir de plaire à l'autre. Ce constat invite par ailleurs à examiner, en regard d'une approche essentiellement phénoménologique, les rapports entre plaisir, rapport à l'Autre et transformation du Moi, que mettent en scène l'idéal d'authenticité poursuivi dans *Les amants* et le narcissisme que dénonce *La lenteur*.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus étudié

DENON, Vivant, *Point de lendemain suivi de La Petite Maison*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 73-104.

KUNDERA, Milan, *La lenteur* [1995], Paris, Éditions Gallimard, 1998, 153 p.

THUILLIER, Jean (producteur) et Louis MALLE (réalisateur), *Les amants* [film cinématographique], France, Nouvelles Éditions de Films, 1958.

2. Ouvrages cités (avant 1800)

ACCETO, Torquato, *De l'honnête dissimulation* [1641], Lagrasse, Éditions Verdier, 1990, 100 p.

CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Éditions Durand-Neveu, 1782, 516 p.

DELMOTTE, Benjamin, « La recherche de la singularité » dans « L'originalité », *Études* [en ligne], n° 5, 2012, p. 663-672, consulté le 5 février 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-5-page-663.htm>

DIDEROT, Denis, *Pensées philosophiques* [1746] dans *Pensées philosophiques. Addition aux Pensées philosophiques. Lettre sur les aveugles. Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 186 p.

ÉPICURE, *Lettres et maximes* [s. d.], Paris, Presses universitaires de France, 1987, 327 p.

GAMACHES, Étienne-Simon de, *Les agréments du langage réduits à leurs principes*, Troisième partie, Paris, J. Estienne et G. Cavelier fils, 1718, 390 p.

GAMACHES, Étienne Simon de, « Second discours », *Le Système du cœur, ou Conjectures sur la manière dont naissent les différentes affections de l'âme, principalement par rapport aux objets sensibles, par Monsieur de Clarigny*, Paris, Denys Dupuis, 1704, 324 p.

LA METTRIE, *La Volupté* dans *Œuvres philosophiques de La Mettrie* Tome troisième, Paris, Éditions de Berlin, 1796, 258 p.

LA METTRIE, *L'homme machine* [1747], Paris, Frédéric Henry, 1865, 181 p.

LUCRÈCE, *De la nature des choses* [s. d.], Paris, Les écrivains de Fondcombe, 2011, 200 p.

MÉRÉ, Antoine Gombaud, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture ; avec les Conversations du même chevalier et du maréchal de Clérambau* Paris, Éditions A Amsterdam, 1687, 286 p.

PASCAL, Blaise, *Pensées* [1670] dans *Œuvres de Pascal : pensées, lettres et opuscules divers*, Paris, N. Chaix, 1864, 471 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Flammarion, 2008, 302 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle-Héloïse* [1761], Paris, Firmin-Didot Frères, 1843, 690 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions* [1782-1789], Paris, Garnier, 1964, 1094 p.

SCUDÉRY, Madeleine de, « De la conversation », dans, *“De l'air galant” et autres conversations* [1653-1684], Édition établie et commentée par Delphine Denis, Paris, Champion, 1998, 380 p.

VAUMORIÈRE, Pierre Ortigue de, *L'art de plaire dans la conversation*, 4e édition, augmentée de deux entretiens, l'un sur le jeu, et l'autre sur le génie et le propre caractère de la plupart des dames, Paris, Éditions J. et M. Guignard, 1701, 442 p.

3. Références critiques après 1800

AUBERT, Nicole et Claudine HAROCHE (dir.), *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?*, Toulouse, ÉRÈS, 2011, 360 p.

AYNÈS, Laurent, *L'authenticité. Droit, histoire, philosophie*, Paris, la Documentation française, 2013, 232 p.

BACHARACH, Paul, « La première nuit d'amour du cinéma français : *Les Amants* de Louis Malle et ses réceptions », Mémoire de maîtrise, Université de Lyon, 2017, 147 p.

BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Les Presses de l'Université Laval, 2001, 273 p.

BIRON, Norman, « Présentation », *Liberté* [en ligne], vol. 21, n° 1, 1979, p. 11-15, consulté le 2 mars 2020, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1979-v21-n1-liberte1448919/60128ac.pdf>

BOUDREAULT, Mélissa, *Aliss de Patrick Sénécal, ou la réécriture d'Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll*, M. A., Montréal, UQAM, 2010, 129 p.

BOYER-WEINMANN, Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, 190 p.

CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma vie*, Paris, Éditions de Saint-Clair, 1967, 391 p.

CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Les libertins érudits en France au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 126 p.

CITTON, Yves et Jean-François PERRIN (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité. Une question pour notre temps*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 474 p.

CIXOUS, Hélène, *Les rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000, 167 p.

COUDREUSE, Anne, *La Conscience du présent. Représentation des Lumières dans la littérature contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 418 p.

DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000, 347 p.

DELON, Michel, P.-A. Choderlos de Laclos. *Les liaisons dangereuses*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 4^e édition, 1999, 128 p.

DE STAËL, Germaine, *De l'Allemagne*, vol. III, Paris, Éditeur H. Nicolle, 1814, 415 p.

DURVYE, Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, 2001, 141 p.

ETHIER, Jean-René Ethier, Patrick SCHUPP, Alain LAVOIE, Raymond DENIS, Léo BONNEVILLE et Robert-Claude BÉRUBÉ, « Sur nos écrans », Séquences [en ligne], no 67, 1971, p. 32-43, consulté le 4 décembre 2019, URL : <https://www-erudit-org.biblioproxy.uqtr.ca/fr/revues/sequences/1971-n67-sequences1155147/51499ac.pdf>

FUMAROLI, Marc, « De l'âge de l'éloquence à l'âge de la conversation. La conversion de la rhétorique humaniste dans la France du XVII^e siècle » dans Bernard Bray (dir.), *Art de la lettre. Art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, 372 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, 390 p.

GUILBERT, Nelson, *Les Lumières dans le roman contemporain*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2005, 111 p.

GUSDORF, Gusdorf, *Le romantisme*, Tome I, Paris, Payot, 2002, 900 p.

HABIB, Claude, *La galanterie française*, Paris, Gallimard, 2007, 443 p.

- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, 589 p.
- KUNDERA, Jacques et son maître, *hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1998, 137 p.
- KUNDERA, *Les testaments trahis*, essai, Paris, Gallimard, 1993, 324 p.
- KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1987, 396 p.
- LABRECQUE, Maxime, « L'adaptation cinématographique. Regard sur une pratique polémique », *Séquences* [en ligne], n° 302, 2016, p. 52-56, consulté le 3 décembre 2019, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2016-n302-sequences02528/82186ac.pdf>
- LAFARGA, Francisco, *Le XVIII^e siècle aujourd'hui. Présences, lectures et réécritures*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2011, 452 p.
- LAFOND, Jean, *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, 285 p.
- LAPLACE, Yves, *Candide, théâtre : d'après Voltaire*, Montreuil, Théâtrales, 2009, 122 p.
- LASCH, Christopher, *La culture du narcissisme. La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 2000, 333 p.
- LAURENDEAU, Francine, compte rendu de Pierre Brillard, *Louis Malle. Le rebelle solitaire*, Paris, Pion, 2003, 581 pages, *Séquences* [en ligne], n° 226, 2003, p. 17-17, consulté le 1 décembre 2019, URL : <https://www-erudit-org.biblioproxy.uqtr.ca/fr/revues/sequences/2003-n226-sequences1101246/48304ac.pdf>
- LE GRAND, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, L'Harmattan, 1995, 237 p.
- LILTI, Antoine *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, 568 p.
- LOUBÈRE, Stéphanie, *L'art d'aimer au siècle des Lumières*, Oxford, Voltaire foundation, 2007, 343 p.
- LONG, A.A. et D.N. SEDLEY, *Les philosophes hellénistiques*, Paris, Flammarion, 1987, 310 p.
- MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 313 p.
- MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1979, 725 p.

MIRODATOS, Yves, *Le sentiment et la pensée. Jean-Jacques Rousseau*, Grenoble, Glénat, 2012, 160 p.

« Narcissisme », *Larousse* [en ligne], consulté le 16 juillet 2020, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/narcissisme/53795>

PELLETIER, Jean-Jacques, *La prison de l'urgence*. Précédé de *Les émois de Néo-Narcisse*, Montréal, Hurtubise, 2013, 179 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983, 600 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, 722 p.

SCARPETTA, Guy, *L'artifice*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1988, 336 p.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, 371 p.

SELLIER, Philippe, *Pascal et Saint Augustin*, Paris, Albin Michel, 1995, 645 p.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, 462 p.

STAROBINSKI, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, 302 p.

TAYLOR, Charles, *L'âge séculier*, Montréal, Boréal, 2011, 1344 p.

USENER, *Epicurea*, Fr. 551, Leipzig, Teubner, 1887, 525 p.

VAN DELFT, Louis, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, 405 p.

VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la révolution*, Paris, PUF, 2008, 540 p.

WITTKOP, Gabrielle, *La marchande d'enfants*, Paris, Gallimard, 2005, 176 p.