

**Lire le libertinage au XX<sup>e</sup> siècle:**  
**Vivant Denon lu par Milan Kundera, Philippe Sollers et Louis Malle**  
Par Luba Markovskaia

Jean Goulemot ouvre son livre *Adieu les philosophes. Que reste-t-il des Lumières?*<sup>1</sup> sur la question « le XVIII<sup>e</sup> siècle existe-t-il? ». Cette interrogation annonce une série de réflexions sur la manière dont notre époque se fabrique de multiples XVIII<sup>e</sup> siècles à partir de quelques idées reçues, et les asservit à des fonctions qui peuvent parfois être contradictoires : tantôt convoqué pour dénoncer les mœurs contemporaines, tantôt pour les justifier, le XVIII<sup>e</sup> siècle est donc ce que chacun en fait pour mieux servir son propre propos. L'héritage du libertinage, auquel Goulemot consacre deux chapitres de son livre, témoigne aisément de cette récupération. Alors qu'on mêle allègrement les termes de libertin, liberté et libertaire, le libertinage évoque dans la France d'aujourd'hui à la fois une gauche libérale, un raffinement aristocratique et un hédonisme tonitruant. L'omniprésence du libertin dans les médias français que décrit Goulemot illustre bien comment on oublie que le libertin, au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'était pas une figure célébrée, mais bien un être qui transgressait les lois de la morale, en en proposant de nouvelles grâce à sa philosophie. Aujourd'hui, le libertin autoproclamé ne transgresse plus rien, il est acclamé sans appel sur toutes les tribunes, et il n'est plus philosophe, le libertinage étant devenu une valeur en soi.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle sert donc, pour ceux qui se réclament du libertinage, à établir une filiation avec l'idée qu'on se fait de ce « siècle du plaisir » pour donner une séduisante patine à leur vie érotique médiatisée. Il peut aussi servir, comme nous le verrons, à déplorer les us et coutumes de ses contemporains par contraste entre le raffinement d'autrefois et les grossières mœurs d'aujourd'hui. Laissant de côté le discours populaire sur le libertinage, dont Jean Goulemot fait un état détaillé, nous nous proposons d'examiner à cet effet la lecture qu'ont fait

---

<sup>1</sup> Jean Goulemot, *Adieu les philosophes. Que reste-t-il des Lumières ?*, Paris, Seuil, coll. « L'Avenir du passé », 2001

trois auteurs de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle d'un conte libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car le XVIII<sup>e</sup> siècle fait aussi l'objet d'une importante récupération chez les hommes de lettres. Comme l'écrit Nelson Guilbert, « Bréviaire de la raison et de l'esprit critique, paradis perdu de la liberté, de l'élégance ou du plaisir : sous la plume de ces essayistes et romanciers, le souvenir du XVIII<sup>e</sup> siècle est un véritable remède aux maux qui nous affligent au seuil du troisième millénaire. »<sup>2</sup>

Mais un mot d'abord sur le conte libertin lui-même. Il s'agit de *Point de lendemain* de Dominique Vivant Denon. Écrit pour la première fois en 1777, publié anonymement et longtemps attribué à Dorat, sa paternité est restituée en 1812 alors que l'auteur réécrit le conte et le fait paraître, à petit tirage, sous son propre nom. La différence principale entre les deux versions est le ton adopté par le narrateur. La version de 1777 met en scène un personnage cynique et aguerri, alors que la version de 1812 accentue son côté ingénu et passionné, dans un regard attendri sur la jeunesse du protagoniste. Le récit demeure le même : celui d'une libertine qui se sert d'un jeune homme pour détourner les soupçons de son mari de son véritable amant. Le conte raconte la nuit passée entre le jeune homme et la dame, et laisse le lecteur sur un doute, alors qu'il découvre en même temps que le narrateur les machinations de Madame de T. A-t-elle tiré de cette nuit plus qu'une simple manœuvre de « décence » ? En d'autres mots, y a-t-elle pris plaisir ? Le texte a fait l'objet d'une quantité impressionnante de réécritures, dont les plus connues sont la réécriture pornographique et anonyme de la première version (avant la parution de la seconde), intitulée *La nuit merveilleuse, ou le nec plus ultra du plaisir*, et la réécriture censurée et *lyrisée* de Balzac dans *La physiologie du mariage* en 1829. Chacune des réécritures de *Point de lendemain* fait voir des lectures différentes de l'œuvre et illustre la manière dont les auteurs adaptent le conte libertin à leur époque et leur contexte social.

---

<sup>2</sup> Nelson Guilbert, « Vivant Denon, *vir magister vitae*: rhétorique de l'exemplarité chez Philippe Sollers », *Avatars de l'exemplarité*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. de la République des Lettres / Cahiers du CIERL; à paraître.

Nous nous proposons d'étudier trois lectures plus contemporaines de l'œuvre : celle de Milan Kundera, dans *La Lenteur*<sup>3</sup> (1995), celle qu'en fait Philippe Sollers dans son récit biographique *Le Cavalier du Louvre*<sup>4</sup> (1995), et celle de Louis Malle dans son adaptation cinématographique *Les Amants* (1958). Notons tout de suite qu'il s'agit de trois lectures de natures différentes : celle d'un romancier, celle d'un romancier qui se fait biographe et celle d'un cinéaste. Et il serait même plus juste de parler d'un « essayiste qui se fait romancier » dans le cas de *La Lenteur*, vu la manière dont Kundera décrit la genèse du roman dans un entretien avec Antoine Gallimard :

J'étais en train d'écrire encore quelques essais en français. Le dernier devait traiter de Choderlos de Laclos, de Vivant Denon. Au bout de quelques pages, je me suis senti comme étranglé d'ennui. Je ne pouvais supporter le sérieux de mes élucubrations. Pour me libérer, pour m'amuser, j'ai transformé cet essai en une grande blague. Ainsi est né, en 1995, *La Lenteur*, mon roman le plus léger, où « aucun mot n'est sérieux »<sup>5</sup>.

MILAN KUNDERA. *LE XVIII<sup>E</sup> SIECLE ET LA MODERNITE : UN DIALOGUE DE SOURDS*

Dans *La Lenteur*, un ancien château devenu hôtel situé quelque part dans la campagne française devient le décor du déroulement de plusieurs récits simultanés. Lieu de rencontre entre deux époques – le château abrite à la fois les personnages contemporains, le romancier même, et les personnages de *Point de lendemain* qu'il imagine sous sa fenêtre – le roman montre toutefois qu'une rencontre réelle est impossible, et constitue nécessairement, du moins en partie, un échec. En cela, Kundera est fidèle à sa vision historique du roman européen, dont l'histoire se sectionne en deux mi-temps : la première allant de Rabelais jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle de Diderot et de Sterne, une « époque romanesque » caractérisée par son ludisme et par la liberté de ses formes, et la seconde étant tout entière gouvernée par les lois du roman balzacien : par sa linéarité, sa causalité

<sup>3</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, postface de François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

<sup>4</sup> Philippe Sollers, *Le Cavalier du Louvre. Vivant Denon (1747-1825)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

<sup>5</sup> Milan Kundera, « Entretien [avec Antoine Gallimard] », *Bulletin Gallimard*, Paris, mars-avril 2003.

et son unité d'action<sup>6</sup>. Kundera envisage également un troisième temps du roman, qui tendrait vers le roman ludique de la première, un retour périlleux parce qu'entravé par l'emprise de la deuxième mi-temps sur les romanciers qui l'ont suivie. Parmi les romanciers qui incarnent pour lui le troisième temps il y a Broch, Kafka, Musil, dont il dit ceci dans *Les Testaments trahis* :

Ils ont intégré la réflexion essayistique à l'art du roman; ils ont rendu plus libre la composition; reconquis le droit à la digression; insufflé au roman l'esprit du non-sérieux et du jeu; renoncé aux dogmes du réalisme psychologique en créant des personnages sans prétendre concurrencer (à la manière de Balzac) l'état civil; et surtout: ils se sont opposés à l'obligation de suggérer au lecteur l'illusion du réel: obligation qui a souverainement gouverné toute la deuxième mi-temps du roman<sup>7</sup>.

La difficulté de revenir à la forme romanesque de la première mi-temps va de pair dans *La Lenteur* avec la difficulté de revenir à une forme de libertinage propre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Car comme nous le verrons un peu plus loin, le libertinage, chez Kundera, est surtout une question de parole. Ainsi, lorsque Vincent, jeune homme qui incarne la modernité et sa vitesse avec son amour de la motocyclette et sa manière d'aborder Julie, « draguée à toute vitesse », tente de tenir un discours libertin, il s'enlise inconsciemment dans le lyrisme, comme le fait remarquer le romancier même :

Il voudrait lui dire : répète avec moi, le trou du cul, le trou du cul, le trou du cul, mais il n'ose pas. Au lieu de cela, piégé par son éloquence, il s'enlise de plus en plus dans sa métaphore : « Le trou du cul d'où sort une lumière blafarde qui remplit les entrailles de l'univers! » Et il tend le bras vers la lune : « En avant, dans le trou du cul de l'infini! » Je ne peux me retenir de faire un petit commentaire sur cette improvisation de Vincent : par son obsession avouée du trou du cul, il pense réaliser son attachement au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Sade et à toute la bande de libertins; mais comme s'il n'avait pas assez de force pour suivre cette obsession entièrement et jusqu'au bout, un autre héritage, très différent, opposé même, appartenant au siècle suivant, accourt à son aide; autrement dit, il n'est capable de parler de ses belles obsessions libertines qu'en les lysant; en les changeant en métaphores. Ainsi sacrifie-t-il l'esprit de libertinage à l'esprit de poésie. (L. 118-119).

Ainsi, Vincent ne parvient pas à rejoindre l'héritage auquel il souhaite devoir son amour du salace, car dans sa tentative de retour au XVIII<sup>e</sup> siècle, il croise inévitablement l'héritage du

<sup>6</sup> Voir à ce sujet Milan Kundera, « Entretien sur l'art du roman », *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>7</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 92.

siècle du lyrisme, qui a une empreinte trop forte sur ses successeurs, et est forcé d'emprunter ses métaphores et ses détours pour parler de son désir de libertinage. Car pour le romancier, c'est précisément dans le discours que le véritable libertinage a lieu.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans son art, a fait sortir les plaisirs de la brume des interdits moraux ; il a fait naître l'attitude qu'on appelle libertine et qui émane des tableaux de Fragonard, de Watteau, des pages de Sade, de Crébillon fils ou de Duclos. C'est pour cela que mon jeune ami Vincent adore ce siècle et, s'il le pouvait, il porterait comme un insigne sur le revers de sa veste le profil du marquis de Sade. Je partage son admiration mais j'ajoute (sans être vraiment entendu) que la vraie grandeur de cet art ne réside pas dans une quelconque propagande de l'hédonisme mais dans son analyse. (L. 17-18)

Cette relation entre le romancier Kundera et son « ami Vincent » et l'écart d'opinion entre les deux marque la distance entre la naïveté du libertin autoproclamé, et la lucidité du romancier, qui admire certes le siècle des libertins, mais reconnaît que ce qu'il y admire n'est pas la même chose que le jeune Vincent : non pas la suprématie du plaisir, mais bien le discours sur celui-ci.

C'est pourquoi l'art de Madame de T., dans *Point de lendemain*, est pour Kundera un art de la conversation : « Tout ce que dit madame de T. est le fruit d'un art, l'art de la conversation, qui ne laisse aucun geste sans commentaire et travaille son sens [...] ». (L. 43). Et un peu plus loin : « La conversation n'est pas un remplissage du temps, au contraire c'est elle qui organise le temps, qui le gouverne et qui impose ses lois qu'il faut respecter » (L. 44). Et c'est précisément cette conversation qui apparaît impossible entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le XX<sup>e</sup>, que l'auteur fait pourtant se rencontrer à la fin du roman. En effet, alors que Vincent sort du château pour prendre la fuite sur sa motocyclette, pour oublier son échec de la nuit, celui de ne l'avoir pas réellement passée avec Julie, mais de l'avoir transformée en spectacle de l'acte sexuel sans acte réel, il croise sur son chemin le « chevalier » de *Point de lendemain*, qui vient de passer une véritable nuit d'amour avec Mme de T., qui au contraire restera secrète, connue d'eux seuls. Il partira lentement dans son carrosse et savourera le souvenir de sa nuit.

Dans la distinction entre les deux personnages s'incarne alors « l'équation de mathématique existentielle » que formule Kundera et qui est à la base du roman, celle du rapport entre mémoire et lenteur, entre vitesse et oubli. Mais c'est réellement sur le plan de la conversation que la rencontre entre Vincent et le chevalier est un échec.

« Tu es vraiment du XX<sup>e</sup> siècle ? » - Mais oui mon vieux. Il se passe des choses extraordinaires dans ce siècle. La liberté des mœurs. Je viens de vivre, je le répète, une nuit formidable. – Moi aussi », dit encore une fois le chevalier, et il s'apprête à lui raconter la sienne. « Une nuit curieuse, très curieuse, incroyable », répète l'homme au casque qui fixe sur lui un regard lourd d'insistance. Le chevalier voit dans ce regard l'opiniâtre envie de parler. Quelque chose le dérange dans cette opiniâtreté. Il comprend que cette impatience de parler est en même temps un implacable désintéret à écouter. S'étant heurté à cette envie de parler, le chevalier perd aussitôt le goût de dire quoi que ce soit et, du coup, ne voit plus aucune raison de prolonger la rencontre. (L. 179-180)

La conversation demeure donc impossible entre les représentants des deux siècles. Vincent, qui n'a pas pu consommer sa nuit avec Julie, qui est devenue un spectacle du plaisir plutôt que sa véritable recherche, se gausse de la « liberté des mœurs » de son siècle, terme que met ironiquement le romancier dans sa bouche après la débandade de la nuit et qui contraste donc volontairement avec l'art du libertinage (celui de la conversation, de la mise en scène, de la lenteur) que connaît le chevalier avec Madame de T.

Ainsi, le XVIII<sup>e</sup> siècle ne côtoie pas réellement le XX<sup>e</sup>, chez Kundera, puisque la rencontre entre les deux est impossible (incompatibilité dans la conversation mais également dans l'écart entre vitesse et lenteur, mémoire et oubli), mais il sert plutôt de contrepoint, dans son idéal du secret et de la lenteur, à l'époque contemporaine qu'il décrit, assoiffée de vitesse et du regard d'autrui. C'est au moment où, en route vers le château, le personnage-romancier se sent agressé par des automobilistes impatients qu'il se met à rêver au voyage de Mme de T. et du chevalier de la nouvelle de Vivant Denon, et c'est ainsi qu'ils se retrouvent tout naturellement, dans sa rêverie qui se poursuit dans le château même. Leur récit s'y déploie en marge de celui qui se déroule sur la scène du château devenu hôtel, comme son pendant contraire qui, par contraste, accentue

l'absurdité de ce que François Ricard a appelé une « farce médiatico-érotique »<sup>8</sup>. Le XVIII<sup>e</sup> siècle échappe donc au XX<sup>e</sup> chez Kundera et ne peut que s'y opposer, selon l'esthétique kundérienne du contrepoint.

*PHILIPPE SOLLERS. VIVANT DENON, UNE FIGURE EXEMPLAIRE POUR NOTRE EPOQUE.*

Philippe Sollers répond directement à Kundera à ce sujet dans son récit biographique sur Vivant Denon, *Le Cavalier du Louvre*.

Dans son roman *La Lenteur* (qui aurait pu aussi bien s'appeler *Le Silence* ou *La Discrétion*) qui fait de Mme de T... « une disciple d'Epicure » Milan Kundera finit par se poser cette question angoissée : « Peut-on vivre dans le plaisir et par le plaisir, et être heureux ? L'idéal de l'hédonisme est-il réalisable ? Cet espoir existe-t-il ? Existe-t-il au moins une frêle lueur d'espoir ? » Mais oui, cher Milan, et pour t'en convaincre, je vais te renvoyer (puisque tu n'as jamais eu le temps de les lire, pas plus d'ailleurs que la plupart de mes proches ou de mes amis), un certain nombre de mes romans : *Portait du Joueur*, *Le Cœur Absolu*, *Les Folies Françaises*, *La Fête à Venise*, ou, mieux encore, *Le Lys d'Or*. Tu verras que ces « frêles lueurs » sont bel et bien des lumières, et tu me rassures en m'apprenant qu'elles sont dissimulées en pleine évidence. (CL. p. 117)

La solution pour retrouver un XVIII<sup>e</sup> siècle qui n'a sans doute jamais été perdu pour Sollers est donc d'une part dans ses propres romans. Il défend ainsi la conception contraire à celle de Kundera sur le contact avec le XVIII<sup>e</sup> siècle : celui-ci est possible par l'écriture, la conversation est ouverte et entretenue dans les romans. Il poursuit comme ceci : « Je ne peux pas m'empêcher de penser que tu t'adresses quand même à moi quand tu te mets à tutoyer le narrateur de Denon : « Je t'en prie, ami, sois heureux. J'ai la vague impression que de ta capacité à être heureux dépend notre seul espoir ». Merci. » (CL. P. 118)

Aussi surprenante que cette identification directe avec Vivant Denon puisse être, elle règne toutefois dans tout son livre sur la vie du personnage. Jean Goulemot commente sa lecture ainsi : « N'est-il pas à la fois Vivant Denon, avisé collectionneur, graveur de talent, auteur du plus achevé des contes libertins, *Point de Lendemain*, premier conservateur du musée du Louvre, serviteur sans remords des régimes qui se succédèrent de son vivant, voyageur européen,

---

<sup>8</sup> François Ricard, « Le roman où aucun mot ne serait sérieux », postface à Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 193.

séducteur habile, unissant le sexe et la plume dans une incessante activité ? »<sup>9</sup>. En effet, la récupération du XVIII<sup>e</sup> siècle passe souvent chez Sollers par une identification personnelle avec ses auteurs. Il en est de même dans sa biographie de Casanova, qu'il nomme familièrement « Casa ». Jean-Didier Vincent, dans un article paru dans *Le Monde*<sup>10</sup>, fait même référence au personnage comme à Sollers-Casa, tant l'identification est forte. Si le narrateur-Kundera s'adresse directement au narrateur de *Point de lendemain*, ou au personnage de chevalier qu'il en fait, c'est lorsque celui-ci s'éloigne, sans le voir, et il n'entre donc pas en dialogue avec lui. Chez Sollers, ce dialogue s'avère non pas seulement possible, mais réalisable dans une sorte d'émulation de la vie des auteurs libertins qu'il admire et de leurs personnages :

Je me souviens du château de R..., sur les bords de la Loire, où, un été, j'écrivais, pour « être sur le terrain », certaines pages du *Lys d'Or*. J'avais avec moi, quelle coïncidence, *Point de lendemain*. J'étais avec une délicieuse et décente Mme de T., que tu ne connais pas et dont personne ne parlera jamais. Le matin, nous prenions notre petit déjeuner sur la terrasse à l'italienne, colonnade et glycine, en regardant, de l'autre côté du fleuve le château de la Belle au Bois Dormant. Tu ne connais pas cet endroit ? Je t'y emmènerai si tu veux. Sois tranquille : là, pas d'enfants criards, [...], pas de colloque, pas de piscine, pas de moto, pas de névrose. [...] Ah, les bords de la Loire, cher Milan, les contes de Perrault ! Comme Kafka aurait été heureux de venir se promener par ici ! Quelle vie de château !

L'écriture amène donc l'écrivain sur les lieux qu'il décrit, et c'est non seulement le processus d'écriture mais la vie même de l'écrivain, sa fréquentation des lieux anciens et son identification à des personnages fictifs, donc son expérience de lecteur et son mode de vie personnel qui font revivre un XVIII<sup>e</sup> siècle intouché semble-t-il par la modernité. Ainsi, alors que le romancier Kundera se sert du XVIII<sup>e</sup> siècle pour l'opposer par contraste à l'époque contemporaine, Philippe Sollers fait des figures de libertins du XVIII<sup>e</sup> des modèles auxquels il s'identifie et qu'il tente d'émuler à plusieurs égards. Nelson Guilbert le formule ainsi : « [...] Philippe Sollers, faisant de Vivant Denon l'incarnation même d'un XVIII<sup>e</sup> siècle qui puisse devenir actif dans un XX<sup>e</sup> siècle

---

<sup>9</sup> Jean Goulemot, *Adieu les philosophes. Que reste-t-il des Lumières ?*, Paris, Seuil, coll. « L'Avenir du passé », 2001, p. 55.

<sup>10</sup> Jean-Didier Vincent, « Le bal masqué de Philippe Sollers », *Le Monde*, 9 octobre 1998.



finissant, usant du lieu de mémoire comme d'un lieu oratoire, parvient à inventer une forme nouvelle et contemporaine d'*historia magistra vitæ*. »<sup>11</sup> L'étude de la vie et de l'œuvre de Vivant Denon est donc pour Sollers une manière de réactiver à son époque un XVIII<sup>e</sup> siècle qui lui est cher.

L'ADAPTATION DE LOUIS MALLE OU COMMENT PRENDRE DES AMANTS APRES *MADAME BOVARY*.

Louis Malle signe en 1958, avec Louise de Vilmorin, le scénario d'une adaptation libre de *Point de lendemain*. À l'aube des années 60, porté au grand écran, le conte libertin choque encore la morale. Lors d'un procès pour obscénité aux États-Unis, le film donne lieu à l'une des phrases les plus connues de l'histoire de la Cour suprême : « I know it when I see it. And the motion picture involved in this case is not that », aurait dit le juge Potter Stewart pour déclarer que *Les Amants* de Louis Malle n'était pas un film pornographique. *Les Amants* transpose l'intrigue de *Point de lendemain* dans un décor bourgeois provincial français des années 50. Le carrosse est remplacé par la 2 CV de Bernard, le château par une grande demeure bourgeoise. Les premiers mots de la voix off nous présentent ainsi le personnage principal féminin :

Non. Jeanne Tournier ne connaissait rien au polo. Elle y accompagnait quelquefois son amie Maggie. Jeanne et Maggie, amies d'enfance, étaient des provinciales de naissance et d'éducation. Mais tandis que Maggie s'était mariée à Paris où elle menait une existence bruyante, Jeanne était restée à Dijon pour y épouser Henri Tournier, le propriétaire du Moniteur de Bourgogne. Henri aimait sa femme, mais c'est à son journal qu'il consacrait le plus clair de son temps. Elle vécut ainsi quelques années. Encouragée par son mari, elle avait pris récemment l'habitude de faire deux fois par mois des séjours à Paris chez son amie Maggie. Elle s'amusait, voyait toutes sortes de monde, et entendait des compliments qui la rassuraient. Chez Maggie, Jeanne avait rencontré Raoul Flores.

Raoul Flores est le premier amant de Jeanne. Comme dans *Point de lendemain*, le mari et l'amant « officiel » sont trompés par l'arrivée soudaine d'un troisième homme.

---

<sup>11</sup> Nelson Guilbert, « Vivant Denon, *vir magister vitæ*: rhétorique de l'exemplarité chez Philippe Sollers », *Avatars de l'exemplarité*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. de la République des Lettres / Cahiers du CIERL; à paraître.

Une des grandes différences entre le scénario du film et la nouvelle de Denon réside dans le fait que la narration, du moins implicite, est confiée au personnage féminin. C'est par sa subjectivité qu'on a accès à la réalité du récit, comme le laissent voir les longs plans qui scrutent son visage et laissent voir ses doutes. Car si la Madame de T. de *Point de lendemain* est une experte de la mise en scène à laquelle n'échappe aucun détail, Jeanne Tournier subit tout ce qui lui arrive avec une passivité renoncée. C'est par convenance et pour faire plaisir à Maggie qu'elle prend Raoul comme amant, c'est pour ne pas déplaire à son mari qu'elle accepte de recevoir ses amis à leur demeure, c'est suite à une panne de voiture qu'elle amène Bernard chez son mari. La seule décision qu'elle prend est l'autre grande liberté du scénario par rapport au conte : Jeanne part avec Bernard dans sa 2 CV, quittant sa maison, son mari, son amant et sa fille pour lui, laissant entrevoir un lendemain pour les amants. C'est la différence que l'on relève généralement dans l'adaptation comme étant la déviation majeure par rapport au récit original, celle d'une femme qui s'émancipe en quittant son mari et son milieu. Toutefois, si l'on s'attarde au ton de la narration, il apparaît que cette fin n'est pas si radicalement différente de celle de Denon. Jeanne ne part pas, décidée, vers un avenir radieux et certain. C'est plutôt comme si le rêve continuait un peu au-delà de la nuit, tardant à s'estomper : « Ils partaient pour un long voyage dont ils connaissaient les incertitudes. Ils ne savaient pas s'ils retrouveraient le bonheur de leur première nuit. Déjà, à l'heure dangereuse du petit matin, Jeanne avait douté d'elle. Elle avait peur, mais elle ne regrettait rien. »

Nous posons donc l'hypothèse que la véritable transformation de l'adaptation de Louis Malle n'est pas dans la fin du récit mais plutôt dans le personnage de Jeanne Tournier qui, très loin de ressembler par ses desseins et par sa personne à la décente Madame de T., est plutôt une sorte de Emma Bovary du XX<sup>e</sup> siècle. Voici comment la narration décrit le dilemme de Jeanne :

« Son univers s'écroulait. Un mari odieux, un amant devenu presque ridicule, elle se crut dans un drame, mais ce n'était qu'un vaudeville. Elle eut envie d'être quelqu'un d'autre. » Comme Emma Bovary, le drame de Jeanne Tournier réside dans le fait qu'elle se soit trompée de genre, qu'elle soit un personnage qui aspire à un récit noble et se retrouve dans une situation amèrement risible. Comme Emma Bovary, elle cherche à être quelqu'un d'autre. Comme elle d'ailleurs, elle scrute son visage dans le miroir après avoir vu chacun de ses amants. Comme elle aussi, elle embrasse sa fille délaissée dans un élan d'affection qu'elle oublie aussitôt. Ainsi, dans un mouvement rétrospectif qui semble corroborer les idées de Milan Kundera, la lecture de Louis Malle de *Point de lendemain* est interceptée par un des plus grands romans français du XIX<sup>e</sup> siècle et tout le courant de bovarysme qui s'en est suivi, et *Les Amants* présente une sorte de Vivant Denon lu par Gustave Flaubert.

Comme chez Kundera et chez Sollers, l'adaptation de l'œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle a une fonction exemplaire et polémique. Michel Delon écrit, au sujet de l'adaptation cinématographique du récit libertin : « Dans la France bien-pensante de l'après-guerre, à peine sortie de la bigoterie de Vichy, prisonnière de l'ordre moral bourgeois, la littérature du dix-huitième siècle garde une force de subversion qui a sans doute séduit le cinéma »<sup>12</sup>. La lecture que font les trois auteurs de *Point de lendemain* lui confère donc une fonction d'exemplarité pour éclairer notre époque, et généralement pour la critiquer. Qu'on croie le retour possible comme Sollers ou utopique comme Kundera, le XVIII<sup>e</sup> siècle est convoqué comme un âge d'or de l'art de vivre par les auteurs français, forts de l'héritage de Talleyrand, qui écrit dans ses *Mémoires* : « Qui n'a pas vécu avant la Révolution n'a pas connu la douceur de vivre ».

---

<sup>12</sup> Michel Delon, « L'ascenseur, le téléphone et l'amour, ou la modernisation du dix-huitième siècle », dans *L'écran des Lumières : regards cinématographiques sur le XVIII<sup>e</sup> siècle* (dir. Martial Poiron et Laurence Schifano), Oxford, SVEC, 2009.